

جامعة الإسـكندريـة
كلية الفنون الجميلة

التصوير الجدارى فى مدينة الاسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين
(دراسة تاريخية وتحليلية)

MURAL PAINTING IN ALEXANDRIA CITY FROM THE BEGINING OF THE 19th CENTURY TO THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY (HISTORICAL &ANALYTICAL STUDY)

رسالة مقدمة من

زينب محمد نور الدين عبد المالك
المعيدة بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية

لنيل درجة الماجستير
فى الفنون الجميلة تخصص التصوير
شعبة جدارى

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور محمد شاكر عبد الخالق
بقسم التصوير بجامعة الاسكندرية

٢٠٠١

بســم الله الرحمن الرحيم

الجزء الأول

شكر وتقدير

إلى أستاذى الفنان الدكتور

محمد شـاكر عبد الخالق

على جهده الصادق وأمانته
فى الإشراف
على إعداد هذه الرسالة

زينب نور

محتويات البحث

الفصل الثالث : التصوير الجدارى بالعمارة اليهودية .

الباب الثالث

التصوير الجدارى بالعمارة الدنية فى مدينة الاسكندرية

منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

المقدمة

منذ فجر التاريخ وقد ارتبطت فنون التصوير الجدارى بالعمارة ..وقد تنوعت صور هذا الارتباط واختلفت من مكان إلى آخر وهكذا الحال بالنسبة لعنصر الزمن ..والذى يتحدد فى موضوع هذا البحث من خلال فترة معينة تبدأ منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً ..وذلك فى مدينة الاسكندرية ،حيث ارتبطت فيها هذه الفترة الزمنية بتطورات شملت جميع المجالات والتى قد أثرت بشكل أو بآخر على العديد من المظاهر بمجتمع المدينة ،وقد كانت الفنون المرتبطة بالعمارة من أهم المجالات التى اتضحت فيها هذه التأثيرات ..ولاسيّما فنون التصوير الجدارى ..

ومشكلة البحث تكمن فى التعرف على أهم خصائص ومميزات الحركة التشكيلية المتمثلة فى فنون التصوير الجدارى والتى ظهرت فى المدينة فى الفترة المحددة لموضوع البحث ..من خلال دراسة تاريخية وتحليلية لأهم العوامل والظروف التى ساعدت على نشأة هذه الحركة وتطورها ..مع عمل رصد وتتبع شامل لأصول أهم الأعمال الفنية فى مجال التصوير الجدارى التى تمثل وتعبر عن اتجاهات هذه الحركة ..وكذلك التعرف على أهم المزايا والعيوب والآثار الجانبية التى قد تميزت بها الحركة تشكيلياً أو تقنياً .

وعلاقة فنون التصوير الجدارى بالعمارة تختلف اختلافاً نسبياً حسب الوظيفة ..فالفنان أو المصور الجدارى يفضل أن يشترك مع المعمارى منذ بداية التصميم ،ولكن على اختلاف درجات العلاقة فيما بين العمارة والتصوير الجدارى ..تظل هذه العلاقة حتمية،ولذلك كان من الضرورى لموضوع البحث أن يتطرق أولاً إلى العمارة فى المدينة فى نفس الفترة موضوع البحث كارتباط شرطى منذ البداية .

ولعّل العمارة قد كانت من أقرب النقاط البحثية التى قد تواجدت فيها المراجع التى يمكن الرجوع إليها والتى تخّص تاريخ المدينة فى الفترة الزمنية موضوع البحث ..إلا أنها هى الأخرى لم تتوافر بكثرة ..وغالباً ما كانت ترجع إلى باحث أو اثنين على الأكثر من حيث التناول الأكاديمي الذى يمكن الاعتماد عليه ..أما فيما عدا هذه النقطة ..فلم يكن هناك أية مراجع ذات علاقة مباشرة بموضوع البحث ،وقد كان الاعتماد الأكبر فى ذلك على نتائج البحث

الميداني..ولذلك يحاول هذا البحث أن يضيف لمجال التصوير الجدارى بشكل خاص والفنون المرتبطة بالعمارة بشكل عام ..من خلال فترة زمنية محددة من تاريخ مدينة الاسكندرية .

والجدير بالذكر أن البحث الميدانى الذى قمت به ..قد تعرض للعديد من الصعوبات والعراقيل ..حيث أن معظم الأماكن لم تكن متاحة لتوقيع شروط البحث عليها رجوعاً فى أغلب الأحيان إلى دواعى أمنية ..وقد حاولت الدارسة التغلب على ذلك باختيار أكثر النماذج تمثيلا لهذه الجهات من حيث الوظيفة المعمارية التى يقوم بها المبنى ،وذلك فضلاً عن مشكلة تعرض أغلب أعمال التصوير الجدارى التى ترجع الى الفترة موضوع البحث إلى الإهمال والتخريب العفوى أو المتعمد ..فأصابها نتيجة لذلك تدمير أو تشويه جزئى أو شامل..و قد يكون العمل الفنى نفسه غير موثّق لدى الجهة التى تمتلك المبنى الموجود به وخاصة فى تلك المنشآت التى قد انتقلت ملكيتها من جهات لأخرى .

وقد قُسم البحث إلى ثلاثة أبواب :

- الباب الأول..ويتناول العمارة فى المدينة فى الفترة موضوع البحث .. وهو مكون من ثلاثة فصول:

الفصل الأول وعنوانه (مدخل الى أهم التطورات التى أثرت على الطرز المعمارية والتصوير الجدارى بالمدينة) .

الفصل الثانى وعنوانه (الاتجاهات المعمارية السائدة فى المدينة) .

الفصل الثالث وعنوانه (التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية) .

- الباب الثانى ويتناول التصوير الجدارى فى العمارة الدينية بالمدينة فى الفترة موضوع البحث وهو مقسم إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول وعنوانه (التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية) .

الفصل الثانى وعنوانه (التصوير الجدارى بالعمارة الإسلامية) .

الفصل الثالث وعنوانه (التصوير الجدارى بالعمارة اليهودية) .

- الباب الثالث وهو عبارة عن فصل واحد ..يتناول التصوير الجدارى فى العمارة المدنية بالمدينة فى الفترة موضوع البحث .

والبحث يطرح عدة تساؤلات يفترض من خلال الإجابة عليها الوصول إلى غاية هذا البحث والهدف منه ..وهذه التساؤلات هي :

- ما هو مدى تأثير التطورات التاريخية وما ترتبط به من مجالات إنسانية على فنون العمارة ؟
- ما هي الوظائف التى قد انتشر من خلالها التصوير الجدارى بالمدينة ؟
- هل كان هناك اتجاهات أو أساليب معينة قد طغت فى انتشارها على أساليب أخرى أم أن المجتمع كان متسعا للكثير من هذه الأساليب دون تبلور أحدهم على الآخر ؟
- ما هو مدى استقاء الفنانين من التراث الأصلي للمدينة والتعبير عنه فى أعمالهم الجدارية ؟
- ما هي التقنيات التى قد ذاع استخدامها فى تنفيذ أعمال التصوير الجدارى بالمدينة آنذاك،وهل كانت ملائمة للبيئة المصرية أو السكندرية ؟
- ما هو مدى تأثير العقيدة الدينية على تناول العمارة لفنون التصوير الجدارى بالمدينة؟

تلك كانت مجموعة من التساؤلات التى سوف تحاول الدارسة الإجابة عليها من خلال هذا البحث ... .

الباب الأول

العمارة فى مدينة الاسكندرية منذ بداية
القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

الفصل الأول

مدخل إلى أهم العوامل والتطورات التى أثرت على الطرز المعمارية والتصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية

*مقدمة تاريخية عن مدينة الاسكندرية :

تعتبر مدينة الاسكندرية من أهم وأكثر المدن ذات الرصيد الحضاري الكبير والمتنوع على مر التاريخ .. وذلك لما لها من أهمية متميزة فى تاريخ العالم القديم والحديث على حد سواء .. بشكل عام .. والتاريخ المصرى بشكل خاص .

ونظراً لموقع مدينة الإسكندرية الجغرافي المتميز.. فقد شهدت وتأثرت بالعديد من الحضارات والفنون .. فاكتسبت بذلك سمات وعلامات مميزة .. منها ما قد امتزج وتعايش مع التأثيرات والطرز المحلية الموروثة عبر التاريخ،ومنها ما قد استقر ونما بأسلوبه وطبيعته الوافدة .. فضلاً عن استمرار السمات المحلية،والتى بدورها قد تطورت عبر التاريخ .

ولمّا كانت فنون التصوير الجدارى على ارتباط وثيق بالعمارة .. حيث أنها تمثل الوسيط الأساسي لتقديم هذه الفنون وذلك منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحديث .. كان هناك من الأهمية ما يستدعى تناول أهم الظروف والمؤثرات التى صاحبت تطور العمارة وتنوع اتجاهاتها وطرزها .. لما فى ذلك من تأثيرات مباشرة على نوعية واتجاهات فنون التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية فى الفترة الزمنية المحددة للبحث .

وعندما أتى الاسكندر الأكبر سنة ٣٣١ ق.م إلى مصر .. استقبله الشعب المصرى استقبالاً حسناً حيث أن الأخبار والشائعات قد سبقته إلى أهلها بأنه ابن الإله المصرى آمون .

وأمام قرية راكوتيس الواقعة تجاه جزيرة فاروس نبتت فكرة إعادة تخطيط مدينة الاسكندرية حيث يتجه علماء الآثار فى الأعوام السابقة إلى أن المدينة ليست وليدة تخطيط اليونانيين وإنما تؤكد الآثار المصرية القديمة التى ترجع الى الدولة الوسطى والتى قد عثر عليها مؤخراً أن الاسكندرية قد عاصرت فراعنة مصر القدامى.

وكان الغرض الأول من إعادة إنشاء هذه المدينة هو توجيه تجارة مصر الخارجية شطر البحار أفضل من طرق القوافل الشاقة والمعرضة فى الصحراء لكل عوامل الهلاك .

وبالفعل " استدعى الاسكندر الأكبر المهندس **دينوكرات Dinocrates** وعهد إليه بعمل مشروع تخطيط المدينة ،ويتميز هذا التخطيط بتقسيم الرقعة العمرانية للمدينة إلى شوارع مستقيمة

منتظمة طولاً وتتقاطع مع شوارع تمتد عرضاً فى زوايا قائمة ..وجدير بالذكر أن هـذا التخطيـط لم يتغير بعد دخول العرب إلى المدينة ، وكان أول عمل إنشائي هو مد جسر بين جزيرة فاروس وقرية راقودة على هيئة لسان عرضه حوالى ٣٠ متر .. وما لبث هذا اللسان أن اتسع وأصبح أحياءً عامرة (الأنفوشى - رأس التين - المنشية)،"ونشأت المدينة العظيمة إذن مبعدة على الشـريط الرملـى الضيق الذى يفصل بحيرة مريوط عن البحر الأبيض المتوسط فحفظت لنفسها فى هذه المنطقـة شخصية جذابة مستقلة جاءت لتتحالف مع المدن المصرية لا لتندمج فيها على حد تعبير الرومان (الاسكندرية أولا ثم القطر المصرى ثانيـا)"* ١ .

وقبل أن يكتمل أيا من هذه الإنشاءات بالاسكندرية توجه الاسكندر إلى شن حملته علـى آسيا .. وبعد وفاته سنة ٣٢٣ ق.م أصبحت مصر من نصيب القائد بطليموس ، وقد استمرت أسرة البطالمة تحكم من سنة ٣٢٣ الى ٣٠ ق.م بانتهاء حكم الملكة كليوباترا .. وقد استُكملت الأعمال التخطيطية والإنشائية لمدينة الاسكندرية فى عصر البطالمة " وبحلول عام ٢٠٠ ق.م أصبحـت الاسكندرية أكبر مركز للأدب والعلوم و الرياضيات فى العالم القديم "* ٢ .

ومن أهم الإنجازات و الأعمال التخطيطية المميزة للإسكندرية فى عهدهم :

- خلق ميناءين في وقت واحد بعد وصل الجزيرة بالشاطئ بواسطة الجسر الممتد وهمـا الميناءين الشرقي والغربى وفى منتصف جزيرة فاروس ميناء ثالث قديم وهو شاطئ الأنفوشى .

- أقيمت أعجب منارة فى التاريخ القديم أخـذت اسـم فـاروس ويقـال أنـها كـانت مكـان قلعـة قايتباى الآن .

- تم تخطيط الاسكندرية فى شوارع متوازية متقاطعـة الرئيسـي فيـها هـو طريـق الحريـة الحـالى والذى كان يسمى بالشارع الكانوبى لأنه كان يتجه شرقا نحو ضاحية كانوب (أبـى قـير حاليـاً) متقاطعا مع شارع النبى دانيال الذى كان يسمى (السـيما أو السـوما) والسـوما باليونانيـة معناهـا الجسد .

- بنى البطالمة لأنفسهم حيا جديدا يسمى حى الملـوك .. مركـزه محطـة الرمـل الحاليـة ، كمـا استخدموا الميناء الشرقية ورأس لوكياس (السلسلة) كميناء لملوكهم .

- أخذ حي اليهود موقعه فيما بين المنشية ومحطة الرمل .

---

* ١ - فؤاد فرج ، الاسكندرية ((تاريخ المدينة القديمة ودليل المدينة الحديثة)) - ص٦.

* ٢ - Michael Haag , Alexandria , p 3 .

- استقر أغنياء القوم والنازحين من الإغريق في قرية كانوب (أبىقير) بينما اتخذ الفقراء وعامة الشعب مأواهم فى منطقة كوم الشقافة وكرموز وراغب ثم اتسعت أماكنهم حتى غطت ما وراء الأنفوشى و الميدان .

وهكذا أصبحت الاسكندرية فى عصر البطالمة عاصمة العالم القديم ومنارته ،وقد نزح إليها بمرور الأعوام قبائل من الفرس والبابليين واليونانيين والمغاربة ..

ولم تكن سياسة التنوير والعلم التى اتبعها البطالمة هى فقط التى أدت إلى التقدم الذى شهدته مدينة الاسكندرية فى ذلك الوقت ..فقد كان شريكا فى هذا التقدم الرصيد التاريخى المصرى العريق فى البلاد .. فعلى سبيل المثال .. عندما انتهج البطالمة سياسة المصالحة الدينية مع الشعب لاسترضائه ،اهتدوا إلى طريقة المزاوجة بين العقيدتين المصرية القديمة والأجنبية عنها، وبالفعل ظهرت عبادة جديدة تحت اسم (سيرأبيس) وبنى معبد السيرابيوم في الحي الشعبى بكوم الشقافة حيث عبد عجل أبيس وقدمت له القرابين من المصريين و اليونانيين على السواء ..كمظهر من أهم مظاهر امتزاج وتفاعل الحضارات بالمدينة ..

غير أن هذا الازدهار الذى قد نعمت به الاسكندرية منذ نشأتها قد توقف حين وقعت فريسة فى أيدى الرومان كسائر أقاليم مصر بعد هزيمة جيوش وأساطيل الملكة كليوباترا فى سنة ٣١ ق.م .. وقد كانت سياسة الرومان تتسم بالعنف والقسوة .. وقد أوقعوا بين الإغريق و اليهود فذبحوا بعضهم البعض وهدموا المعابد .. واستمر التخريب حتى القرن الثانى الميلادى الذى كانت قد تسربت قبله الديانة المسيحية إلى مصر والتى قد ازدهرت نسبيا بمدينة الاسكندرية حيث "دخلت الديانة المسيحية الاسكندرية تحديدا فى ٤١ ميلادية حسب تأريخ القديس مارك " ١* .. وقد أرخت الكنيسة القبطية تقويمها المعروف بتقويم الشهداء منذ اعتلاء دقلديانوس عرش الإمبراطورية الرومانية سنة ٢٨٤ م .

وبعد اعتراف الإمبراطورية الرومانية بالديانة المسيحية فى عهد قسطنطين الأول (٣٢٣-٣٣٧م) .. سرعان ما أنشئت الكنائس فى الاسكندرية على أسس المعابد القديمة وحاول المسيحيون

---

* ١ – المرجع السابق – ص ٦ .

محو آثار العبادات القديمة بها ، وبدلا من الازدهار السياسي والعلمى فى عصر البطالمة أصبحت الاسكندرية تتزعم الازدهار الروحاني ونافست القسطنطينية فى المسيحية وفلسفتها وتصارعت المذاهب التى تحمل فى بواطنها روح الثورة والتحرر حتى طرد الإمبراطور بطريرك الاسكندرية (ديسقورس) فأعلن المصريون عصيانهم ..وبالغ الأباطرة فى سياستهم التعسفية حتى بلغ العداء أشده بين المصريين و الروم الأمر الذي مهد للعرب سبيل فتح مصر ..

وبالفعل تم الفتح العربى لمصر عام ٦٤٠ م على يد عمرو بن العاص .. الذى قد دخل الاسكندرية فى أواخر عام ٦٤١ م بعد أن وصلت إلى درجة عالية من التخريب ،والجدير بالذكر أن أهل مصر (القبط) قد قدموا المعونة للقائد عمرو بن العاص لدخول الاسكندرية وأصبحوا أشبه بالقوات المساعدة للعرب .. وذلك بعد ضمان حرية العبادة وتأمين الكنائس ، كما تم الاتفاق على السماح لليهود بالبقاء فى الاسكندرية والإقامة بها .

وفى العصر الإسلامي تحولت العاصمة إلى الفسطاط وكان من الطبيعي أن تفقد الاسكندرية بعضا من أهميتها القديمة نتيجة لاتجاه مصر نحو العالم العربي وانفصالها عن العالم الروماني وبقيت الاسكندرية ثغرا للرباط والجهاد البحري الأمر الذى كبدها الكثير من الخسائر الفادحة .. وقد زارها العديد من الصحابة " واتخذت الاسكندرية شكل الكعبة الدينية التي يؤمها العلماء من الشرق والمغرب و يأوى إليها كل مضطهد ، وفى عهد المأمون هاجر إليها الربضيون الذين طردوا من الأندلس "" ١ .

وبنيت فيها المساجد بأسماء الصحابة و الأولياء الذين نزلوا بها ، و لكن بالرغم من تلك التطورات إلا أن مدينة الاسكندرية بعد الفتح العربى قد تدهورت أحوالها مقارنة بالازدهار والانتعاش فى الفترات السابقة على هذا الفتح ،وذلك التدهور كان نتيجة للعديد من الأسباب .. منها تقلص المناطق المعمورة بسبب تخريب جوانب من أسوارها الشرقية و الجنوبية ونقص عدد سكانها بعد الفتح العربى .

* ١ – محمد حمدى عاشور ، الاسكندرية ، ص١٢ .

ولم تشهد الاسكندرية عهدا جديدا للانتعاش إلا فى القرن التاسع الميلادى فى عهد الدولة الطولونية على يد أحمد بن طولون الذى أمر بإعادة تخطيط المناطق العشوائية بها والإصلاحات اللازمة واعتنى بالساحل فحصنه كما رمم منارها الذى كان قد تهدم بفعل الزلزال بالقرن الثامن الميلادى .

وفى العصر الفاطمى(٩٦٩م) لم يتغير تخطيط الاسكندرية كثيرا عنه فى العصر الطولونى ،وقد نعمت المدينة فى العصر الفاطمى بالرخاء والازدهار مما دفع بعجلة البناء والتشييد حتى أصبحت المدينة تزخر بالقصور الفخمة والبساتين والمنتزهات .. ومما يذكر فى تلك الحقبة الزمنية أن "الاسكندرية قد انفردت بملامح مغربية مميزة دونا عن غيرها من المدن المصرية ويرجع ذلك إلى موقعها الجغرافى وارتباطها الوثيق بحرا وبرا ببلاد المغرب والأندلس ولذا أطلق عليها (باب المغرب) ."[١] ..حيث زارها العديد من علماء الأندلس والمغرب الذين بقيت أسماؤهم وبنيت لهم الأضرحة و الجوامع مثال ضريح أبى العباس والبوصيرى وغيرهم .

وقد استمر هذا الازدهار فى عصر الدولة الأيوبية (١١٧١م) بمدينة الاسكندرية حيث حظيت بنصيب وافر من البناء والتطور العمرانى والنشاط التجارى والعلمى وعلى غرار ما حدث فى الدولة الفاطمية ،استضافت الاسكندرية جالية مغربية كبيرة قد أضافت إلى المدينة الكثير من علمها وفنها كما ساهمت فى الدفاع عنها،هذا بالإضافة إلى دور الاسكندرية فى الأعمال الجهادية و المعارك الحربية مما جعل صلاح الدين الأيوبي يهتم بها.. بتقوية أجهزة الدفاع والحراسة بها لحفظ السواحل و الموانئ ..ويذكر أنه ما زال اسم (السلسلة) يطلق على مدخل الميناء الشرقى وذلك بسبب انه قد جرت العادة فى تلك الفترة أن تشد سلاسل حديدية فى البحر عند مدخل الميناء لحمايتها.

أيضا من عصور الرخاء التى قد عاشتها الاسكندرية هو عصر دولة المماليك..فقد بلغت فيه ذروة تقدمها العمرانى نتيجة للنهضة الاقتصادية التى لم تشهدها المدينة فى عصر من عصورها الإسلامية السابقة ،"وليس أدل على ازدهار العمران السكندرى فى هذا العصر من كثرة المنشآت المعمارية وتنوعها ، وهى منشآت تتفق مع الانتعاش الاقتصادى الذى أصاب

---

[١] – أ.د أحمد مختار العبادى ، مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور ، ص١١٥ .

المدينة بسبب تحول طرق التجارة إليها "* ١ ، وقد شهدت الاسكندرية فى عصر الملك الأشرف أبو النصر قايتباى رخاء كبيرا ،ومن أميز أعماله الباقية حتى الآن هو قلعته الشهيرة التى أقيمت عند موضع منار الاسكندرية القديم .

وسنة(١٤٧٨م) وقع حدث خطير كان له أثر عميق على مسار الحياة فى مصر عامة وفى الاسكندرية خاصة ، وهو اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح حيث ضمن البرتغاليون بذلك الاكتشاف السيادة لأنفسهم فى الأسواق الخارجية ،وبذلك قد تحول طريق التجارة عن مصر مما قد أشاع مظاهر التدهور و الاضمحلال وتأخر العمران وخاصة فى مدينة الاسكندرية ..

وقد ختم الفتح العثمانى لمصر(١٥١٧م) نهاية هذه المأساة وفقدت الاسكندرية مكانتها القديمة و انكمش عمرانها ..وقد ظلت الحال هكذا.. إلى أن قدر لها أن تبعث من جديد ابتداء من حكم محمد على (١٨٠٥م) .. حيث يعتبر هذا الحكم نقطة تحول كبرى فى تاريخ مصر الحديث عامة والاسكندرية خاصة والتى قد "غدت من أهم مدن وموانئ البحر المتوسط فى وقتنا الحالى ، ففى نهاية القرن الثامن عشر، اقتصرت مدينة الاسكندرية على المدينة التركية القديمة، التى لم تتخط حدودها ،آنذاك، حى الجمرك حاليا،ومع مطلع القرن التاسع عشر بدأ يظهر ما يطلق عليه (حى المنشية) "* ٢.. فبدأ محمد على باتخاذ الإجراءات اللازمة لتنمية المدينة وأدرك أهمية توصيلها ببقية أنحاء مصر .. إلى جانب إقامة المشروعات التى ساعدت على تغيير معالمها وتزايد عدد سكانها، ولاسيما الأجانب بصفة خاصة بسبب سياسة محمد على فى توسيع نطاق اتصالات مصر بالعالم الخارجى ، وكان من أهم الأسباب التى شجعتهم على الاستقرار بالمدينة استتباب الأمن والتسامح الدينى وحسن معاملتهم من قبل الحكام ، كما ارتبطت الاسكندرية بموانئ بعض الدول الأوروبية بخطوط بحرية متعددة .

وقد أخذت مدينة الاسكندرية فى النمو شيئا فشيئا طوال عهد خلفاء محمد على (١٨٤٨-١٨٧٩) حظيت خلاله برواج اقتصادي واجتماعى وعمرانى .. الى جانب النهضة التعليمية والعديد من مظاهر المدنية ..

* ١- أ.د السيد عبد العزيز سالم ، مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور ،ص ١٢٥ .
* ٢- أ.د عمر عبد العزيز عمر ، مقال بالمرجع السابق ، ص١٣٨ .

إلي أن جاء الاحتلال البريطاني للبلاد (١٨٨٢ م) والذى قد تفاعل في أثنائه تاريخ الاسكندرية مع تاريخ مصر كلها تفاعلا واضحا ..وقد واكب ذلك توافد المزيد من الأجانب على الاسكندرية والتى قد تأثرت بمزيد من التطورات السياسية والاجتماعية وشهدت العديد من الأحداث والاضطرابات ومظاهر مقاومة الاحتلال .. وعندما أدى تدهور الحياة السياسية فى مصر إلى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م ، كانت الاسكندرية فى مقدمة المؤيدين للثورة ..

ونظرا لأن التطورات التى قد حدثت فى تاريخ المدينة الحديث من أكثر التطورات التى انعكس تأثيرها على فن العمارة فى تلك الفترة.. وبالتالى على التصوير الجدارى وهو موضوع البحث ،فسوف نتعرض لمزيد من التفاصيل الخاصة بذلك فى أجزاء قادمة من البحث .

ومن خلال المقدمة التاريخية نكون قد استعرضنا أهم وأميز المتغيرات السياسية والتاريخية التى طرأت على مدينة الاسكندرية .. ليتضح لنا مدى الثراء والتنوع فى الرصيد الحضارى الذى قد أضفى على المدينة جوا من التفرد كنتيجة لمجموعة من التفاعلات المتنوعة المباشرة والغير مباشرة .. وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار كيفية تراكم هذه الحقبات الزمنية وتواليها ثم تأثير كل منهن على الأخرى وكيفية تعايشهن مع بعضهن البعض سواء إن كان ذلك من خلال الصراعات أو بالتوافق ..وقد كانت تلك النتيجة تتضح جليا فى مختلف مجالات الحياة بالاسكندرية ومن أوضحها العمارة والتى تأثر من خلالها المعماريون باثنين من أهم الروافد الحضارية وهى الأوروبية وهو الرافد الأساسى والواضح ..إلى جانب الحضارات السابقة على أرض المدينة ..فكانت هناك فى كثير من الأحيان بعض المحاولات لدمج هذين الرافدين معا بشكل أو بآخر إلا أنها كانت فى النهاية غير مكتملة وهو ما سوف نتطرق إليه فى أجزاء قادمة من البحث..،هذا وسوف نتناول أيضا تأثير ذلك كله على الفنون المرتبطة بالعمارة ولاسيما التصوير الجدارى..

أهمية العمارة فى علاقتها بالتصوير الجدارى:

إن المقولة الشهيرة التى تعتبر الفنون هى مرآة المجتمع تشير فى حقيقة الأمر إلى أهمية الفن فى حياة الإنسانية منذ فجر التاريخ .. حيث أن ارتباط الإنسان بالفن عموما ارتباط وثيق يختلف أسلوبه ومنهجه من عصر إلى آخر ومن مجتمع الى آخر .

ولعل الفنون التشكيلية بشكل عام وفنون التصوير الجدارى بشكل خاص ..كانت هى الأكثر أهمية من حيث امتداد جذورها فى باطن الزمان ..عندما شرع الإنسان البدائى فى خط رسومه على جدران الكهوف والتى يرجع بعضها إلى العصر الحجرى القديم (شكل١ ص١٩) .

واستمر الإنسان فى مختلف الحضارات القديمة فى تقديم رسالة الفن إلى المجتمع بجميع طبقاته من خلال العديد من الوسائط والطرق كان من أهمها التصوير الجدارى ..الذى ظهر فى جميع دور الحياة من سكن وتعبد وترفيه وقصور وغيرها من الأماكن (أشكال ٢-٣) ..سعياً وراء التعبير عن ذات المجتمع وعاداته وتقاليده ومعتقداته ..ووصولا إلي المتلقي بشكل مباشر ومقترن بجميع صور الحياة ..

مما يوضح لنا كيفية رؤية وإيمان هذه المجتمعات القديمة بأهمية الفن وضرورة تواجده بشكل أساسى وطبيعى فى حياة الإنسان ..وهو الذى قد جعل الفنان آنذاك يصل الى أعلى المراتب .

وبالرغم من صعوبة وتعقيدات التقنيات الخاصة بالتصوير الجدارى .. إلا أن إصرار الإنسان على تخليد ذكراه وفقا لمعتقداته الدينية والفكرية جعله يستطيع أن يخلق ما نطلق عليه فى يومنا هذا التكنولوجيا التى تضمن له صحة وديمومة أعماله الفنية كما نراها فى أيامنا هذه .

ونظراً لتطور المجتمعات عبر العصور ..اقترنت فنون التصوير الجدارى بالعمارة حيث أنها تشكل بجميع أنواعها ووظائفها الأسطح الأساسية لهذه الفنون والتى كانت بدورها تتبع فى اتجاهاتها وخصائصها الطابع المعمارى الذى تنتمى إليه ..حيث أن الدور الأساسى لفنون التصوير الجدارى هو أن تكمل الرؤية المعمارية التى تحتويها والعديد من الفنون الأخرى ..تأكيدا للوحدة العضوية للعمل المعمارى ..وظيفةً وشكلاً وفكراً وهى الوحدة العضوية التى حرص عليها فنانو الحضارات القديمة والعصور الوسطى وكذلك العصور الحديثة ..إذ أن العديد والعديد من الأمثلة التى قد تأصلت فيها جماليات الوحدة العضوية لمفردات الفنون التشكيلية للأعمال المعمارية عبر التاريخ توضح لنا أهمية هذا التوافق والانسجام ..فلا يأتى التصوير الجدارى ليقوم بدور الحلية

دوناً عن أى أدوار أخرى ..وإنما يجب أن يرتفع ويسمو الى درجة التعبير ..فهو فن تشكيلى يحمل التعبير بالمقام الأول وليس مجرد زخرفة ..وخاصة أنه يهدف الوصول إلى عامة المجتمع فتصبح له رسالة فى غاية الأهمية نحو رفع قيمة التذوق الفنى ودعم القيم الجمالية .

وحيث أن الأسطح المعمارية قد تختلف فى نوعياتها ووظائفها فكان لابد للتصوير الجدارى أن يتلاءم أيضا مع الوظائف الطبقات الاجتماعية المختلفة ..وذلك من خلال تنوع تقنياته وأساليبه ..

والمعمارى يجب وأن يكون على دراية بأبجديات التصميم..بل إن كثير من المعماريين الذين قد لمعت أسماؤهم عبر تاريخ الفن نجدهم قد كانوا هم أنفسهم الفنانين الذين وضعوا تصميمات أعمال التصوير الجدارى بأعمالهم المعمارية بل ونفّذوها بأيديهم أيضاً ..

ونظراً لهذا الاقتران الوثيق بين العمارة من ناحية وفنون التصوير الجدارى من ناحية أخرى ..كان من الضرورى لموضوع البحث أن يتناول أهم التطوارت التى أثرت على العمارة فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..والتى بدورها قد أثرت على فنون التصوير الجدارى..

العمارة وأهم العوامل التى أثرت على تطوراتها واتجاهاتها بالمدينة :

"إن العمارة هى المرآة التى تنعكس عليها ثقافة الشعب ونهضته وتطوره" .. تلك هى كلمات **فيكتور هيجو Victor Hugo*** ..كما يقول المعماري **يحيى حمودة فى أحد مؤلفاته**** أن "فن العمارة يفسر سمة وتطلع العصر كما يفسر هيكله الاجتماعي وظروف العمل والإنتاج"..

وعندما نتكلم عن العمارة وبالتالي عن التصوير الجدارى – كأحد الفنون المرتبطة بالعمارة – فى أي من المجتمعات لابد وأن نرجع إلى أهم الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى قد أثرت على هذا المجتمع .. لتخرج من تفاعلات هذه الأبعاد مجموعة من الظروف والأجواء الجديدة والتى بدورها تترجم الى مجموعة من التطورات فى مختلف الأشكال الحياتية فى هذا المجتمع .

ونظراً لأن العمارة وفنونها عامة من أكثر هذه الأشكال الحياتية تميزاً والتى يتضح من خلالها تلك الأبعاد السالف الحديث عنها ، كان من الأهمية أن نتعرف من خلال هذا الجزء من البحث على أهم التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكذلك الثقافية التى أثرت فى مجتمع الاسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا وبشكل أكثر تفصيلا من المقدمة التاريخية ، وذلك لتوضيح كيفية تطور فن العمارة وبالتالى فنون التصوير الجدارى فى المدينة فى هذه الفترة .

* ومن المعروف أن مدينة الاسكندرية قد تم إعادة اكتشافها من جديد بعد تولى محمد على (الشكل ٤) *حكم مصر عام (١٨٠٥م) والذى نتيجة للدراسات التى تمت أثناء الحملة

---

* د/م توفيق أحمد عبد الجواد – مصر العمارة فى القرن العشرين – ص٣ .

** التشكيل المعمارى – ص ٣ .

* تمثال لمحمد على باشا من أعمال الفنان الفرنسى جاكومار Jacquemart وقد كان أول عمل نحتى يتوسط ميدان عام ببلد إسلامى وذلك بفتوى من الإمام محمد عبده وبأمر من الخديوى اسماعيل ..وكان أول عرض له بالمعرض العالمى **universal exposition** عام (١٨٦٨م)،والقاعدة من رخام الكرارا ومن تصميم المعمارى الفرنسى أمبرواز بودرى **A.Baudry**..وهو

الفرنسية على مصر استطاع أن يدرك مدى أهمية هذه المنطقة لكى تصبح جزءا من العالم التجاري والصناعي،وبذلك قد دخلت مصر منذ حكمه مرحلة جديدة من تاريخها تختلف عن جميع المراحل السابقة .."فنتيجة للفارق الحضاري بين مصر وأوروبا فى تلك الفترة وتحقيقا لسياسة محمد على الاصلاحية، اتجهت مصر نحو أوروبا فى كل المجالات لتعويض هذا الفارق الحضاري، وكانت العمارة من أهم المجالات التي تأثرت بهذا التحول "• ١ .

وتجربة الاسكندرية فى أن تتحول من مجرد بقايا مدينة قديمة الى مدينة لها صفة الدولية .. هى ما يطلق عليه (الدولية الحديثة Neo-Cosmopolitanism) ،فقد نشأت هذه الصفة من تداخل مجموعة من الجنسيات والثقافات كان أغلبها من حوض البحر الأبيض المتوسط،وكان ذلك كما يقول الأستاذ الدكتور محمد فؤاد عوض* في إحدى محاضراته .." بمحض رغبة وتنظيم الحكومة المصرية فى الفترة من بدايات القرن التاسع عشر وحتى بداية الستينات تقريبا من القرن العشرين .. و أن التعرض الى مدى تأثير ذلك على فن العمارة فى البلاد فى ذلك الوقت لا يمكن أن يكون على أساس علمى صحيح بدون التعرف على مسببات هذا التأثير من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية قد سادت البلاد وخاصة مدينة الاسكندرية آنذاك ، فالمسألة ليست مجرد رصد لأهم الطرز والاتجاهات المعمارية السائدة بالمدينة .. ولكنها مسألة سياسة عامة للتحديث وإعادة صياغة كاملة للمجتمع السكندرى "• ٢ .

ونتيجة لما تقدم بالإضافة إلى الأحداث التاريخية التى سبق ذكرها فى المقدمة التاريخية عن الاسكندرية ..تكون ثقافة المدينة ثقافة غير خالصة ولكنها تجمع فى مضمونها مجموعة من الثقافات والحضارات التى قد توالت وتعايشت مع بعضهن البعض لتصبح فى النهاية شخصية الاسكندرية مميزة على المستوى الدولى ..

وبالفعل بدأ محمد على فى تحقيق هذا الحلم وهو ال Cosmopolitanism بتنمية مدينة الاسكندرية ضمن خطته الشاملة فى تطوير مصر كلها، غير أن الاسكندرية قد حظيت

أحد المعماريين الفرنسيين الذين استعان بهم الخديوى إسماعيل فى تصميم العديد من الأعمال ..وقد وضع التمثال بالميدان عام (١٨٧٣م) .

• ١ – ناصر بسيونى مكاوى – دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر – ص٩٥ .

* أستاذ بكلية الهندسة – قسم العمارة – جامعة الاسكندرية ..

• ٢ – محاضرة بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) – ١٩٩٧/٩/٢٨ م .

بنصيب وافر من هذه الخطة ..فهناك العديد من أعمال التنمية والتطوير التى قدمها محمـد علـى لمدينة الاسكندرية ..من أهمها الأعمال والمشروعات الضخمة التى اهتمت بالبنية التحتية لها .

حيث بدأ بحفر ترعة المحمودية مستعينا بالمهندس الفرنسي **كوست COSTE** وقد تم افتتاح الترعة عام (١٨٢٠م) وقد سهلت من صعوبة المواصلات وأسهمت في تحـول التجـارة إلى الاسكندرية إلى جانب كونها مـورد إضـافي للميـاه العذبـة والمسـاعدة علـى نمـو الزراعـة وانتشـار البساتين، هذا بالإضافة إلى إقامته للمنشآت البحرية والصناعية التى أدت الى تطـور الاسـكندرية عمرانيـاً واقتصاديـاً مثـل استعانته بالـمهندس الفرنسـي **سيريزى CERISY** لتأسيس ترسـانة الاسكندرية ، ثم اهتمامه بتوسيع وتطوير الميناء وتعميقه .

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، فعندما بدأت الحركة التجارية تنشط فى المدينة أنشـأ محمد على (ديوان التجارة والأمور الإفرنجية) حيث جعل مقره بالاسكندرية .. وكان هذا الديوان هو حلقة الوصل بين التجار والحكومة ،ومما لاشك فيه أن تلك الفترة قد كانت بمثابـة انتعاشـة للمدينة التى قد تحولت من مجرد أطلال قرية تحتضر أو مدينة تركية قديمـة إلى مدينـة جديـدة تتسم بالنمو العمراني والسـكاني والازدهار الاقتصادي ، وتوافد عليـها عـدد كبـير مـن الأجـانب الذين قد استقروا بها وقاموا بنشاط تجارى كبير أسهم بشكل واضح فى تطويرها .

ولم تكن هذه السياسة قاصرة على محمد على فقط .. ولكن الاسكندرية قد نعمت بفترات تطوير وتحديث أيضا على أيدي خلفائه وخاصة محمد سعيد باشـا الـذى تم في عـهده (١٨٥٤-١٨٦٣م) الانتهاء من مد أول خط حديدي ينشأ فـى إفريقيـا وكـان يربـط الاسـكندرية بالقـاهرة، وكذلك فى عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) .. الذى تدفـق في عـهده الأجـانب بـأعداد هائلـة بحثـا عـن المـال والتجـارة وبفضـل تشـجيعه .. والـذى نتيجـة لتعلمـه ببـاريس وانبـهاره بحضارتها قد اعتزم منذ توليه العرش أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا،"ففى عام ١٨٦٩ قرر إسماعيل باشا خديوي مصر الاحتفال بافتتاح قناة السويس التي كان قد تم إعـادة حفرهـا فى عهده وإعدادها صالحة للملاحة الدولية.وقرر دعوة إمبراطور فرنسا نابليون الثالث ورؤسـاء دول العالم لحضور هذا الاحتفال..الأمر الذى استلزم ضرورة إعداد مدن القنـال والقـاهرة والإسكندرية وتنسيقها وتجميلها لتظهر بصورة مشرفة تعكس وجه مصـر الحضـارى" ١، فتعاقد مع الشركات الأجنبية لإنارة الاسكندرية ومد المياه النقية إليها .. وأنشأ الإدارة الصحية أو

* ١ - د. توفيق أحمد عبد الجواد - مصر العمارة فى القرن العشرين - ص٥ .

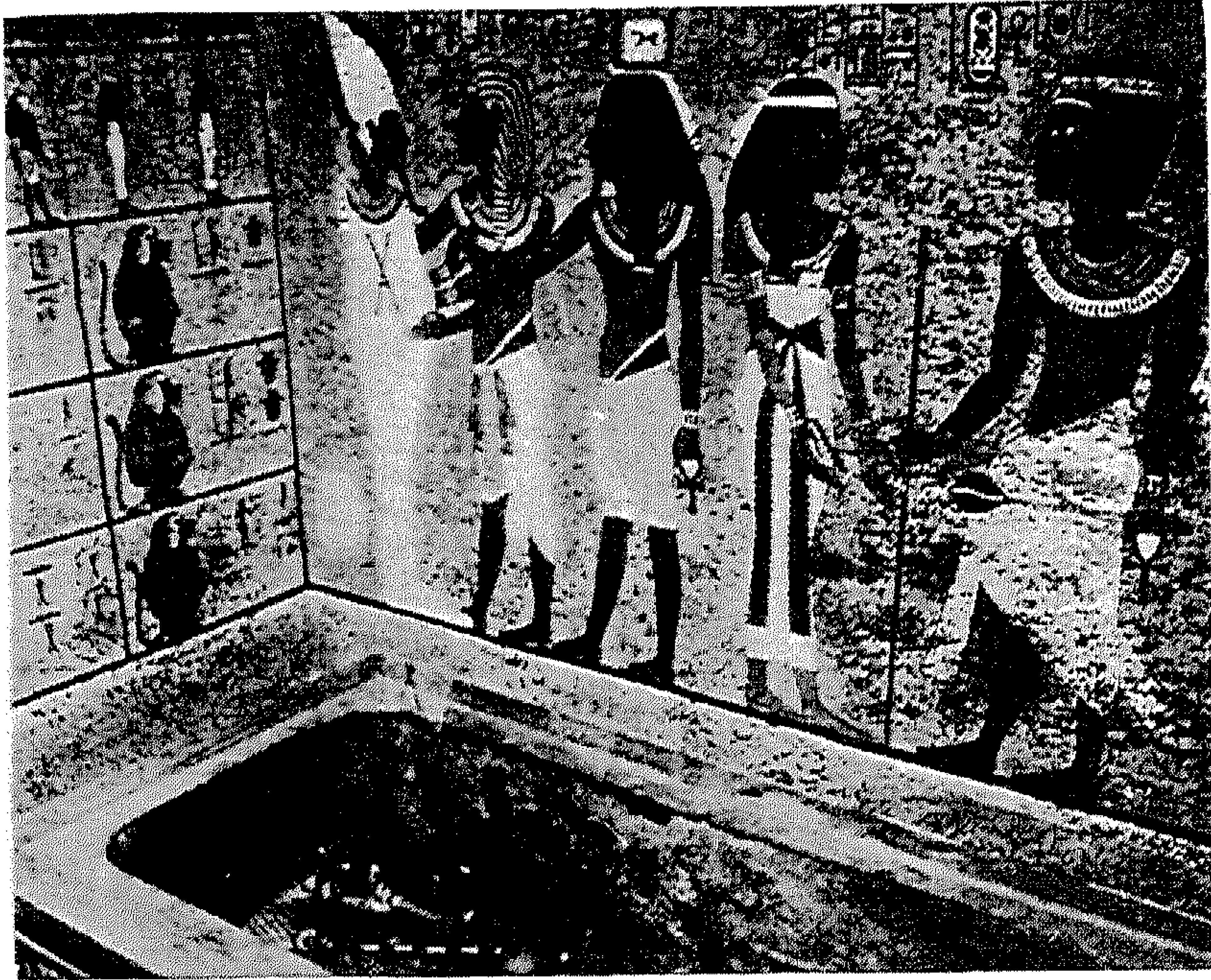
(Intendence Sanitaire) و اهتم بإنشـاء المجـارى تحـت الأرض ، كمـا أمـر بإنشـاء الخـط الحديدي الذى ربط المدينة بجهة (بولكلى) حالياً عن طريـق سيدي جـابر عـام (١٨٧٨م) .. إلى جانب شبكة كبيرة من السكك الحديدية لربـط الاسكندرية بـالعديد مـن منـاطق مصـر والخطـوط التلغرافية إلى مالطـة وإيطاليا وأوروبا ..

وفى ظل هذه الظروف والتطورات الكبيرة فى البـلاد عامـةً والإسـكندرية خاصـةً كـانت هناك ظاهرة خطيرة مرتبطـة ارتباطـاً وثيقـاً بتلـك التطـورات وقـد أدت إلى المزيـد مـن الأحـداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل والثقافية فى المجتمـع السكندري .. تلك الظاهرة التى قـد أثرت بشكل مباشر على فن العمارة فى المدينة وطرزه وبالتالي على فنون التصويـر الجـدارى ..ألا وهى توافد واستيطان الجاليات الأوروبية بالمدينة ، مما يستدعى إلقاء المزيد من الضوء على تلـك الظاهرة وذلك من خلال الجزء التالى .



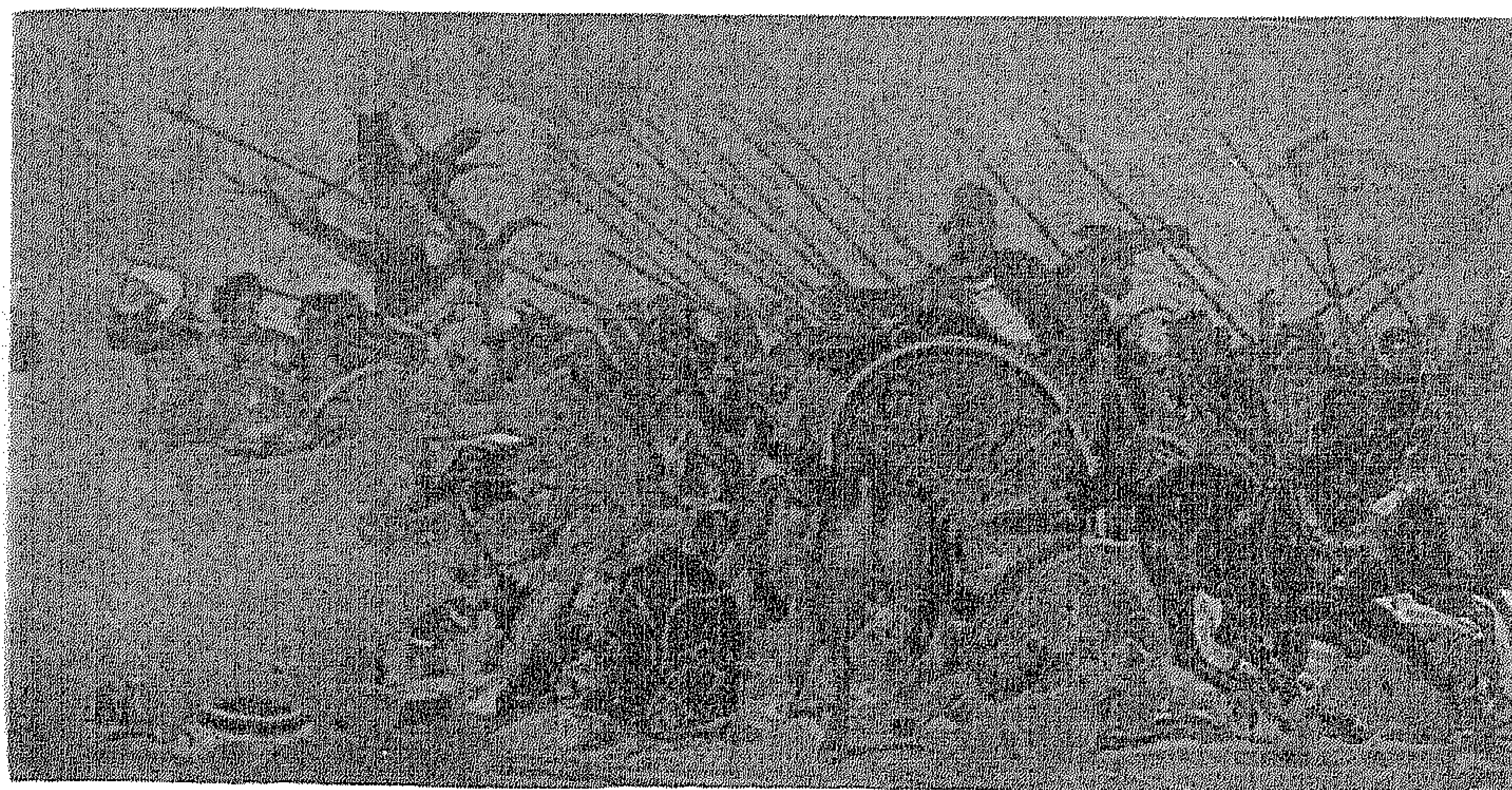
(شكل ١) رسوم بدائية من العصر الحجرى القديم

كهف ألتاميرا بأسبانيا



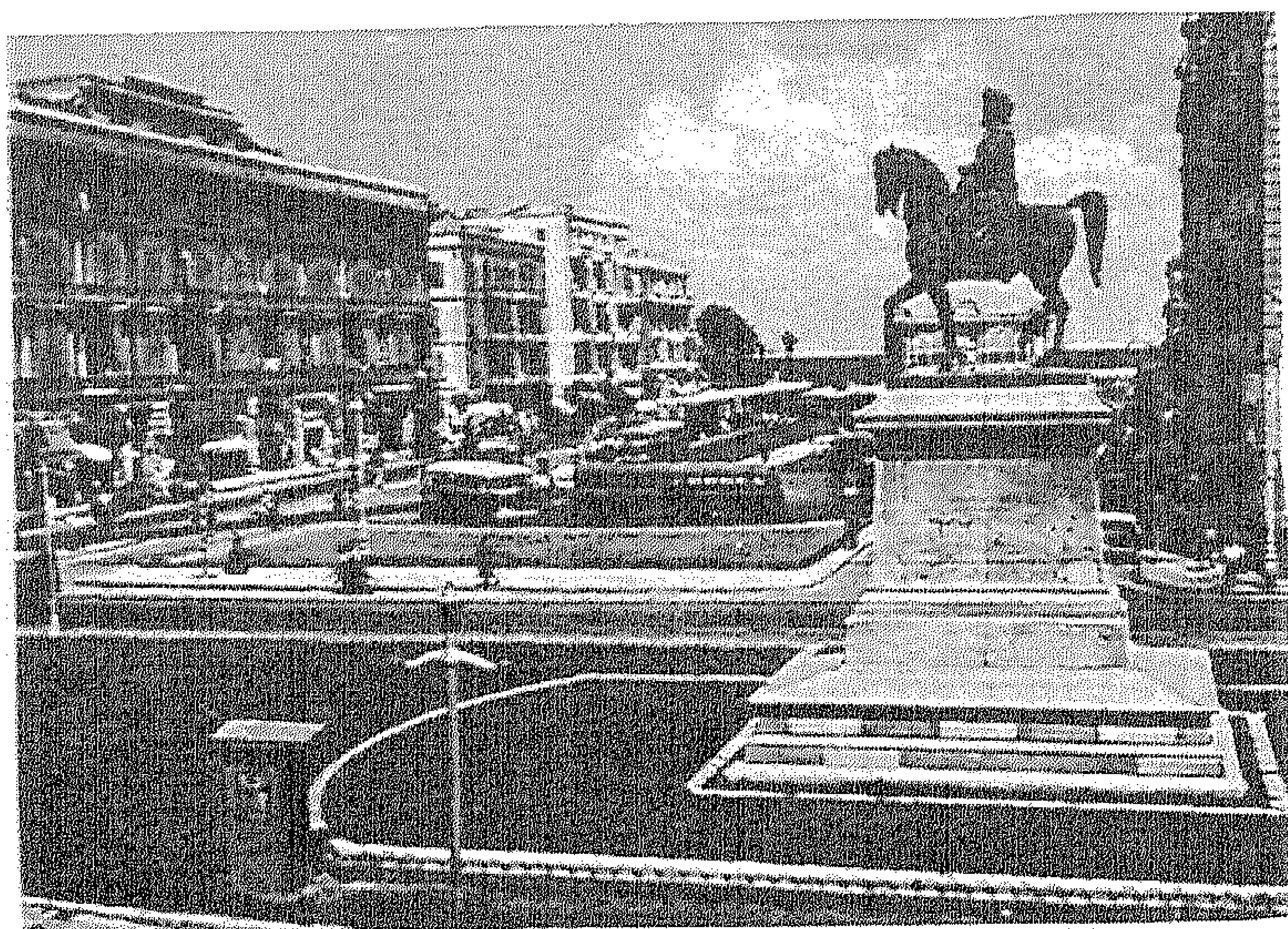
(شكل٢) تصوير جدارى بمقبرة توت عنخ آمون

الأسرة الثامنة عشر،الحضارة المصرية القديمة



(شكل٣) فسيفساء تمثل معركة بين الاسكندر الأكبر

وداريوس ـ الحضارة الإغريقية



(شكل٤) تمثال محمد على بميدان التحرير

(القناصل سابقاً)

الجاليات الأجنبية فى مدينة الاسكندرية :

" يذكر الفرنسي Linant – مهندس القناطر الخيرية - أن الاسكندرية كانت فى عام (١٨١٠م) مدينة عربية بحتة، نادرا ما تجد بها من الأوروبيين المشتغلين بالتجارة ، وكان القناصل وحدهم هم الأجانب بالمدينة .." * ١، ولكن بفضل سياسة محمد على وخلفائه قد تغيرت هذه الأوضاع تبعاً للتطورات الجديدة بالمجتمع المصري عامة والسكندري خاصة .. فقد شجع الحكّام منذ أوائل القرن التاسع عشر الأجانب على التوافد إلى البلاد والاستقرار بها وذلك عن طريق تقديم الامتيازات لهم والتسامح معهم دينيا وحسن معاملتهم .. إلى جانب بالطبع النمو الاقتصادي والازدهار العمراني الذي استقطبهم، وبالفعل تزايد عدد الأجانب وخاصة بمدينة الاسكندرية حيث أنها قد أصبحت أكبر موانئ مصر وأهم مركز لتجارة القطن وبها أكبر مراكز المال والتصدير نتيجة للمشروعات وأعمال الإصلاح السابق التنويه عنها .. وبالفعل بعد عام (١٨٢٠م) تأسس الكثير من بيوت الأعمال اليونانية والفرنسية والنمساوية والسويسرية والكثير من الشركات الأجنبية التى تولت تجارة الصادر والوارد بالمدينة الى جانب الأعمال الصغيرة سواء ان كانت حرفية أو تجارية ،ونظرا لتواجد الأجانب فى مختلف مجالات الإصلاح وما لديهم من علم ودراية ..أسهم ذلك فى إدخال نظام عام سمته الطاعة واحترام المرؤوسين لرؤسائهم .

وكان من الطبيعي أن يبدأ هؤلاء الأجانب فى تنظيم وتطويع أساليب حياتهم وفقا لما كانوا معتادين عليه فى مجتمعاتهم الأصلية ،وكونت كل طائفة منهم رابطة خاصة بهم ..إلى جانب إنشائهم للمؤسسات التى تخدمهم فى جميع المجالات ،وقد احتفظ الأجانب بطابعهم الأوروبي مهما كانت درجة اندماجهم فى المجتمع السكندري .

وقد كانت الجالية اليونانية هى دائما أكبر الجاليات عددا .. وقد بدأت العائلات اليونانية فى الاستقرار فى الاسكندرية بشكل واضح فى عهد محمد على واعتبروها وطنهم الثاني وكوّنوا أول رابطة لهم حوالي عام (١٨٤٣م) تحت اسم كينوتس Kinotis وقد شهدت المدينة الكثير من العلماء والأدباء ورجال الأعمال اليونانيين ..وقد كان لهم أثر كبير فى مشروعات التنمية بالمدينة .

---

* ١ – أ.د. حسن محمد صبحي – مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور – ص ١٤٣ .

ويأتي الإيطاليون فى المرتبة الثانية من حيث العدد وقد عمل الكثير منهم فـى مجـالات الطب والمحاماة والبناء والتشييد "و ترى صحيفة (البورصة المصرية) La Bourse Egyptienne فى عددها الخاص (فبراير١٩٣٣) عن(مصر الطوائف والجاليات) L'Egypte Communautés et Colonies أن الإيطاليين فى مصر بعقولهم وأيديهم العاملـة،قد تنافسـوا فى بناء مصـر أكثر من اهتمامهم بالحصـول على مزايا جماعيـة لهم."* ١.

وجدير بالذكر على سبيل المثال أن نصب الجنـدى المجـهول للقوات البحريـة الموجـود حالياً بمنطقة المنشية والمطل على الشاطئ ..هو فـى أصلـه نصـب قـد أهدتـه الجاليـة الإيطاليـة للمدينة وقد كان يتوسطه تمثال للخديوى إسماعيل إحيـاءً منـهم لذكـراه ..وقـد صممـه المعمـارى **إيرنستو فيروتشي Ernesto Verruchi** عام (١٩٣٨م) ..والذى قد كان المعمـارى المسـئول عـن القصور الملكية فى عهد الملك فؤاد* .

أما الفرنسيون فقد كان محور اهتمامهم هو التعاون مـع المصريـين فـى مجـالات الثقافـة والفن والصناعة وتمثّل ذلك فى بناء المؤسسات التعليمية من مدارس ومعاهد وما إلى ذلك .

وبالنسبة للبريطانيين فى الاسـكندرية.. فكـانت لهـم أيضـا مستشـفياتهم ومدارسـهم إلى جانب المؤسسات الاجتماعية التى تقوم بالأنشطة الخيرية والإنسانية وكذلك المؤسسات التجارية .

"أما فيما عدا ذلك من جاليات أوروبية، فهذه كان يتم تأثيرهـا غالبـا فى المجتمـع السكندري من خلال اليهود بالمدينة..وهؤلاء ، أى اليهود ، كانوا يبلغون فى أوائل الثلاثينـات من القرن الحالي (العشرين) ، ثلاثين ألفا ، وكوّنوا جالية أكثر ما تكـون تأثـيرا فى المجتمـع السكندري.والجالية اليهودية فى الاسكندرية كانت تتشكل من يهود من مختلـف الجنسـيات، والكثير منهم كان يحمل الجنسية المصرية،ولكنهم – فى تنظيمهم ونشاطهم بشكل عام – كـانوا ذوى صبغـة أوروبيـة ."* ٢ ..ولعّـل مـن أهـم مؤسسـى رابطـة هـذه الجاليـة

---

* ١ – المرجع السابق – ص ١٤٦ .
* Awad,an article in (Alexandrie en Egypte)- p55 .
* ٢ – المرجع السابق – ص١٤٥ .

Menasce,Aghion,Green,Rolo & Adah ..وهم الآخرون أى اليهود قد تعـددت مؤسسـاتهم الاقتصادية والمالية والاجتماعية والتعليمية .

وهكذا أخذت أعداد الجاليات الأجنبية بمدينة الاسكندرية تـزداد حتـى كونـت نسـبة كبيرة من سكان المدينة ،فعلى سبيل المثال نجد أنه "في عام ١٩٢٧ قد وصل تعداد الأوروبيـين في الاسكندرية إلى ١٤٠٧٣٦ فرد مقارنة بعدد المصريين آنذاك وهو ٤٣٢٣٢٧ فرد ، مما يجعل ارتفاع تعداد السكان الأجانب بالمدينة يصل إلى حوالي ٣٢,٥ % "١ ،كما يظـهر مـن خـلال (الشكل ٥ ص٣٣) تعداد الجنسيات الأجنبية المختلفة في المدينة في الفترة بين عامى (١٨٩٧–١٩٢٧م) .

وكنتيجة حتمية لهذه الظروف الجديدة بالمدينة ..ولأن العمارة وفنونها كمـا سـبق ذكـره هـى مـن أوضح الأشـكال الحياتيـة الـتي يتضـح مـن خلالهـا الخلفيـة السياسـية والاقتصاديـة والاجتماعية لمجتمع ما .. نجد أن فن العمارة بالإسكندرية وما يتبعه من فنون قد ارتبطوا جميعا في تطورهم وتنوعهم ارتباطا شرطيا بتواجد واستقرار هذه الجاليات الأجنبية بالمدينـة منـذ بدايـة القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا .

وقد كان هناك علاقة تبادلية بين كـل مـن ظـاهرة توافـد واسـتقرار الجاليـات الأجنبيـة بمدينة الاسكندرية من ناحية وبين التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بالمدينة من ناحية أخرى ،حيث ساعدت التطورات السياسية والاقتصادية علـى إحـداث تلـك الظـاهرة بشكل واضح ..ثم بدورها ساهمت ظاهرة توافد واستقرار الجاليات الأجنبيـة بالمدينـة فـى إضافـة الكثير إلى التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بها .. ومن ثم كان هناك تأثيرا واضحا نتيجة لتفاعل جميع هذه العوامل والعلاقات على العمارة وفنونها عامة ..وهـو مـا سـوف نحاول إلقاء الضوء عليه فيما يلى .

١ – Mohamed Fouad Awad – The Impact of Economic Change on the Structure &Function on the Building Industry in Egypt (1925-1985) – p45 .

* أولا :التطورات السياسية والاقتصادية :

حيث كان الارتباط وثيقا بينهما .. فنجد أن توافد الأجانب على البلاد كان يتمثل فى رغبة الحكام بداية من محمد على إلى آخر خلفائه ليجعلوا من مدينة الاسكندرية مدينة كبيرة عالمية يشمل مجتمعها مختلف الجنسيات والطوائف ..وأيضا من أجل تحديث مصر كلها متمثلين بأوروبا.. وخاصة فرنسا كمثال يجب أن تصبح مصر قطعة منه ،فتوافدت الجاليات الأجنبية للاستقرار بالإسكندرية كما سبق ذكره،ولكن نتيجة لأن رؤية محمد على منذ البداية فى أن القوة الاقتصادية هى الأساس للقوة السياسية .. "قام بعملية إصلاح اقتصادي كبيرة، ولذلك سميت هذه الفترة بالاقتصاد الانقلابي حيث جاءت بعد مرحلة وصل فيها الاقتصاد المصري إلى نقطة الصفر وربما دونها "* ١،وتحقيقا لذلك اهتم محمد على بثلاث محاور أساسية وهى : الزراعة والصناعة والتجارة مع اهتمامه فى نفس الوقت بوصل الاقتصاد المصري بالسوق العالمية .

وبالفعل بدأ الاقتصاد المصري فى الانتعاش .. إلا أنه سرعان ما ضعف مرة أخرى بسبب ربط الوارد بالجيش والقوة العسكرية ،وكان على محمد على فى نفس الوقت أن يهتم بالبنية التحتية للبلاد وخاصة فى المدن ..من مياه ونور وشبكات طرق ومواصلات وسكك حديدية وبرية وبحرية من أجل توصيل المنتجات الصناعية والزراعية لتسويقها وعلى رأسها القطن .

ونتيجة للانتكاسات العسكرية والسياسية وتقلص قوة محمد على العسكرية.. أرغم على فتح السوق المصرية للصناعات الأوروبية بلا حماية فبدأت مرحلة جديدة وهى الاقتصاد الاستعماري فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، "وقد ساعد ذلك على تغلغل الرأسمالية الأجنبية فى البلاد وسيطرة الأجانب على الحياة الاقتصادية والمالية وتدخلهم فى الشئون الداخلية للبلاد"* ٢ ..فلم يعد الأمر بالنسبة لهؤلاء الأجانب مجرد استقرار أو إدارة أعمالهم فى مصر عامة والإسكندرية خاصة .. وإنما أيضا التحكم فى أمور البلاد وتوجيه إداراتها وكذلك سوق المال والتجارة والعديد من المناصب التنفيذية بالمدينة.. فعلى سبيل المثال أنه قد وصلت نسبتهم فى الجهاز الإداري عام ١٨٨٢الى حوالى ٥٪ من عموم المستخدمين برواتب حوالى ٢٥ ٪ من مجموع

---

* ١ – ناصر بسيونى مكاوى – دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر– ص٩٦ .

* ٢ – المرجع السابق – ص٩٨ .

الرواتب ،بل وقد زاد عدد الأجانب فى الاسكندرية فى ظل الاحتلال البريطاني (١٨٨٢ فى عهد توفيق) وقد ساعد على ذلك حماية بريطانيا لمصالح هؤلاء الأجانب وكذلك بسبب استمرار منحهم المزيد من الامتيازات وبدأت قواهم الشرائية للأراضي أن تتضخم.. مما أدى إلى انتعاش الاقتصاد الأجنبي بالبلاد فى الوقت الذي قد تدهورت فيه الحالة الاقتصادية والمالية ومستوى معيشة الفرد العادي فى مصر ..ليس فقط فى أثناء فترة حكم محمد على .. وإنما بشكل تراكمي طوال حكم خلفائه ،فعلى سبيل المثال أن لجأ الخديوي سعيد إلى نظام القروض مما قد أثقل الحمل على الاقتصاد المصري وقد كان ذلك فى مقابل مزيد من الرأسمالية الأجنبية بالبلاد .

ولما كانت سياسة محمد على وخلفائه هى التمثل بالمجتمعات الأوروبية فى أوجه حياتهم المختلفة ، فقد لجئوا إلى استدعاء المهندسين والعمال الأجانب وأغلبهم كان من الأتراك والأوروبيين لبناء الصروح المعمارية من قصور ومساجد وأسبله ، وفى ظل الظروف الجديدة التى سبق لنا التنويه عنها بعد مرحلة الاقتصاد الاستعماري .. كان من الطبيعي أن ينشط تدفق التيار الأوروبي وتأثيره على المجتمع السكندري ، فبدأ كبار رجال الأعمال الأجانب فى الاستعانة هم الآخرون بالمهندسين الأجانب والتحكم فى النشاط المعماري فى تلك الفترة وبمزيد من الحرية .. ونشطت إقامة المباني والمنشآت التى تخدم مجالات السياسة والاقتصاد من بنوك ومباني البورصة والمنشآت الإدارية والتنظيمية وما إلى ذلك.. بل إن قناصل الدول الأوروبية قد لعبوا دورا أساسيا فى السياسة وإدارة الأعمال والتجارة فى آن واحد .

وأنشأ (مجلس الأورناطو **Ornato**) أو مجلس التنميق والزخرفة بالمدينة عام (١٨٣٤م) وترجع هذه التسمية الى كلمة ornate وتعنى ينمق أو يزخرف ،والمجلس من أولى المؤسسات المخصصة للنهوض بالمدينة من حيث النظافة والصحة والتنسيق والإشراف على أعمال البناء والتشييد بوجه عام .. وقد لعب هذا المجلس دورا هاما فى تدعيم النشاط العمراني .. وهو المسئول عن أول تطبيق لأصول علم الصحة عند توظيف تخطيط المدينة ،وقد ضم هذا المجلس بعض المصريين إلى جانب عدد من الأجانب برئاسة القنصل اليوناني **توسيتزا M.Tossiza** ..والذى فى أثناء فترة رئاسته للمجلس كان المهندس المسئول عن التخطيط والتقنيات هو الإيطالي **مانشيني F.Mancini** .

وبدأت الأسماء الأجنبية التى تمثل كبار رجال الأعمال الذين يمثلون الأنشطة المالية وشركات التأمين والخدمات العامة والبنوك بالمدينة على مدى أكثر من جيل أن تنتشر ويذاع صيتها .. ومن هذه الأسماء :

(Aghion, Menasce, Sursok, Boghos, Nubar, Zervudaki, Salvago,.....) " وكان لهؤلاء وغيرهم كثير من الفضل فى تطوير جزء كبير من منطقة المنشية وشارع شريف باشا ومباني بشارع Rosette (أو شارع فؤاد الحرية حاليا) "• ١ ، كما يرجع إليهم الفضل فى فكرة إقامة مجلس بلدية الاسكندرية والذي عن طريقه استطاعوا التخلص من مركزية الحكم بالقاهرة،وكان ذلك عام (١٨٩٠م) "وقد كان من ضمن شروط إقامته أن يقبل هؤلاء الأجانب إلزامهم بدفع الضرائب والتي لم تكن مفروضة عليهم من قبل ذلك .

والجدير بالذكر أن أول تشكيل لهذا المجلس قد تكون من ٢٨ عضو منهم ٦ أعضاء فقط من أغنياء المصريين ذوى الميول والثقافة الأوروبية ." • ٢

ولعل من أميز أنشطة مجلس البلدية من أجل تنشيط الإبداع المعماري أن تم تنفيذ اقتراح **السيد سالفاجو Mr.Salvago** بتقديم جائزة لأكثر الواجهات المعمارية جمالا وكانت أولى هذه الجوائز سنة (١٩١٢م) والتى بالطبع قد حصل عليها معماريون أجانب سوف نذكر أسمائهم فى أجزاء قادمة من البحث . .

ومما سبق يتضح لنا كيف لعبت التطورات السياسية والاقتصادية دورا هاما فى تدعيم تواجد الجاليات الأجنبية بالاسكندرية وبالتالي تأثير ذلك على تنشيط الحركة المعمارية الأوروبية بالمدينة .

-١• . Awad,an article in (Alexandrie en Egypte)- p51

• ٢ – Mohamed Fouad Awad – The Impact of Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt – p49

* ثانيا : التطورات الاجتماعية والثقافية :

عندما انتشر استقرار الأجانب بالبلاد وخاصة المدن أدى تعايشهم مع المجتمع المصري "إلى تفاعل المجتمعين معا ، وتأقلمهما وتزاوج أفرادهما من بعض، فسلك المصريين أنفسهم مسلك الأجانب ،وتأثرت معيشتهم ونظرتهم للحياة وتغيرت تبعا لذلك قيم الأشياء فى أعينهم، وعكفوا على تقليد أوروبا فى كل شئ" * ١ ،وقد جمعت العديد من الأحياء بين السكان المصريين والأجانب جنبا إلى جنب مثل المنشية واللبان والعطارين وغيرهم .

ونستطيع القول أن التطورات الاجتماعية والثقافية بالبلاد عامة وبمدينة الاسكندرية خاصة فى الفترة التي نخصها بالبحث- وهى منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا – قد تولدت نتيجة لاتجاهات القيادات المصرية فى ذلك الوقت .. ضمن الخطة الشاملة فى تطوير البلاد .. صوب المجتمع الغربي وخاصة أوروبا والاقتداء بها فى أساليب الحياة والثقافة ، وبالفعل قد تبلورت هذه النتيجة مع بدء استقرار الجاليات الأجنبية بالمدينة .. حيث أنه كان من الطبيعي أن يتم توفير جميع سبل الحياة المناسبة والهامة لخدمة الأنشطة الاجتماعية والثقافية لهؤلاء الأجانب وكذلك طبقة الصفوة والمهتمين بهذه الأنشطة من المصريين من ناحية .. ثم شروع الأجانب أنفسهم في استكمالها وتوفير الأماكن الخاصة بها .. كإقامة المسارح والملاهي ودور الأوبرا والفنادق والمقاهى والمنشآت التي تخدم مجال التنظيم والإدارة مثل المحاكم ومصالح ومكاتب البريد بالإضافة إلى الصحف بل وكذلك المدافن ..حيث يذكر الأستاذ الدكتور عادل أبو زهرة* فى مقاله (أوجه النمو المختلفة بالإسكندرية) بكتاب Alexandrie en Egypte (أن الإسكندرية هى أولى المدن فى الشرق الإسلامي التى تسمح للذين لا يؤمنون بديانة معينة (Les Libres Penseurs) أن يكون لهم مدافنهم الخاصة) ،هذا إلى جانب دور العبادة من كنائس ومعابد على اختلاف المذاهب والطوائف ،وكذلك بالنسبة للخدمات التعليمية والثقافية كإقامة دور الكتب والمراكز الثقافية ،وقد ظهرت فى تلك الفترة حركة الترجمة وخاصة من اللغات الأوروبية إلى العربية وفى جميع المجالات .. مما أدى ذلك إلي تسهيل نقل الثقافات الغربية إلى الشعب المصرى وتأثره بها ..

---

* ١ – ناصر بسيونى مكاوى -دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على اتجاهات العمارة فى مصر – ص٩٩ .

* أستاذ العلوم السلوكية بالأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا بالاسكندرية .

والجدير بالذكر أن كبار الشخصيات من مثقفي ومتذوقي الفنون من الجاليات الأجنبية بالمدينة قد ساهمت بقدر كبير في نشر الثقافة والمحافظة على التراث وإدخال المفاهيم الجديدة للفنون في البلاد ..ويذكر على سبيل المثال أن في "عام ١٩٠٦م تبرع فريد هايم Friedheim بمجموعة من مقتنيات التصوير يبلغ عددها ٢١٧ عمل بالإضافة إلى ٤٠٠ جنيه سنويا لدعم تأسيس متحف الفنون الجميلة "١* ..كما تبرعت مجموعة من الأسماء المعروفة من هذه الجاليات عام (١٨٩٢م) من أجل تأسيس متحفا للآثار بالمدينة .

وفي عام (١٩١٦م) عندما قدم كازولي M.Casuli قطعة أرض في منطقة الشاطبي ..ساعد بيعها في دعم مشروع إقامة الإستاد الجديد ..وهو من تصميم **نيكوأوسيف بك** **W.Nicohoseff Bey** * .

كما أقيمت المدارس الابتدائية والثانوية العالية.. والتي قد زودت بمدرسين أجانب من الغرب وكذلك أقيمت الأديرة المسيحية التي تقدم خدماتها في مجال التربية والتعليم .. على اختلاف مذاهبهم وجنسياتهم،كما أرسلت البعثات التعليمية إلي خارج البلاد وخاصة أوروبا وفي الكثير من مجالات العلوم والفنون لاعداد الكوادر البشرية من أجل استكمال مسيرة التعليم في مصر .

وقد ساعد هذا النوع من الخدمات هو الآخر في التأثير على المصريين الذين قد تلقوا تعليمهم في تلك الفترة حيث نقل إليهم الذوق الأجنبي وانطبعوا بالطابع الأوروبي في مختلف مظاهر الحياة ومحاولة محاكاة الأجانب في أساليب حياتهم ولاسيما نقل طرز واتجاهات العمارة الأوروبية السائدة في تلك الفترة..عن طريق الاستعانة بالمعماريين الأجانب .

والجدير بالذكر عندما نتحدث هنا عن الخدمات التعليمية المقدمة في هذه الفترة .. أن أولى مدارس تعليم الهندسة في مصر ترجع إلى عام (١٨٢٠م) وأطلق عليها اسم مدرسة (المهندس خانة) ،ثم مدرسة (المهندسين العليا) عام (١٨٣٤م) والتي قد نظمت في بدايتها مثال مدرسة الهندسة بباريس وبتأسيس الفرنسي **شارل لامبرت** **Charles Lambert** ،وكذلك (مدرسة

١*- Mohamed Fouad Awad – The Impact of Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p93 .

* المرجع السابق – ص ١٠٨ .

الفنون والصنايع) التى أنشئت عام (١٨٣٩م)،وبالرغم من ذلك نجد أن معظم النشاط الهندسي حتى الحرب العالمية الأولى كان مقصورا على فئة من المهندسين والشركات الأجنبية فقد "كانت جميع المشروعات المعمارية التابعة للحكومة والهيئات والأفراد واقعة تحت سيطرة هؤلاء الأجانب،الذين كانوا يمثلون أفراد من جنسيات مختلفة التقت كلها فى مصر أروام وإيطاليين وفرنسيين وبريطانيين ، فمارسوا العمارة كل بطابعهم الخاص وبأسلوب وطراز بلادهم الأوروبية "• ١ ..كما أن " كبار رجال الدولة والأثرياء هم القادرين على العطاء والبناء يتعاطفون مع الأجانب أو على ثقة منهم .. هذا فضلا عن أن مهنة الهندسة المعمارية كانت فى المهد و لم تشق طريقها إلا فى نهاية الربع الأول من هذا القرن (العشرين)"• ٢ .

وبالفعل استمرت الحال هكذا ، حتى بعد حصول البلاد على الاستقلال من الاستعمار البريطاني عام (١٩٢٢م) حيث "كان لابد لهذه القوى الأجنبية التى رحلت عن البلاد وبعض القوى الأخرى المساندة لها في العودة مرة أخرى عن طريق الاستغلال والاستثمار والاحتكار والتحكم الاقتصادي فتكونت بسرعة فائقة شركات وهيئات عقارية لشراء الأراضي وبناء مباني بمؤسسين أجانب وبعض كبار المصريين الذين تتفق ميولهم ومشاعرهم ونواياهم معهم ويثقون فيهم"• ٣ ، وفى ذلك يقول الأستاذ الدكتور محمد فؤاد عوض فى إحدى محاضراته " أن المعماريين المصريين لم يبدءوا فى المشاركة فى هذه الحركة العمرانية بشكل واضح إلا بعد الحرب العالمية الأولى وأن أغلبهم كانوا متأثرين بدراساتهم التى قد تلقوها فى الجامعات الأجنبية بالخارج،وخاصة فى ظل متطلبات سوق يهيمن عليه الأوروبيون"• ٤ ، وهو ما سوف نتحدث عنه بشكل أكثر وضوحا فى الجزء الخاص بالاتجاهات المعمارية فى البلاد عامة والإسكندرية خاصة فى هذه الفترة ..

* غير أنه مما سبق يتضح لنا مقومات التأثيرات الغربية وخاصة الأوروبية على البلاد بشكل عام وعلى الاسكندرية بشكل خاص من خلال التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية

• ١ – ناصر بسيونى مكاوى – دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على الاتجاهات المعمارية فى مصر – ص ١٠٠ .

• ٢ – د.توفيق أحمد عبد الجواد – مصر العمارة فى القرن العشرين – ص٧ .

• ٣ – المرجع السابق – ص٧ .

• ٤ – محاضرة بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) – ١٩٩٧/٩/٢٨م .

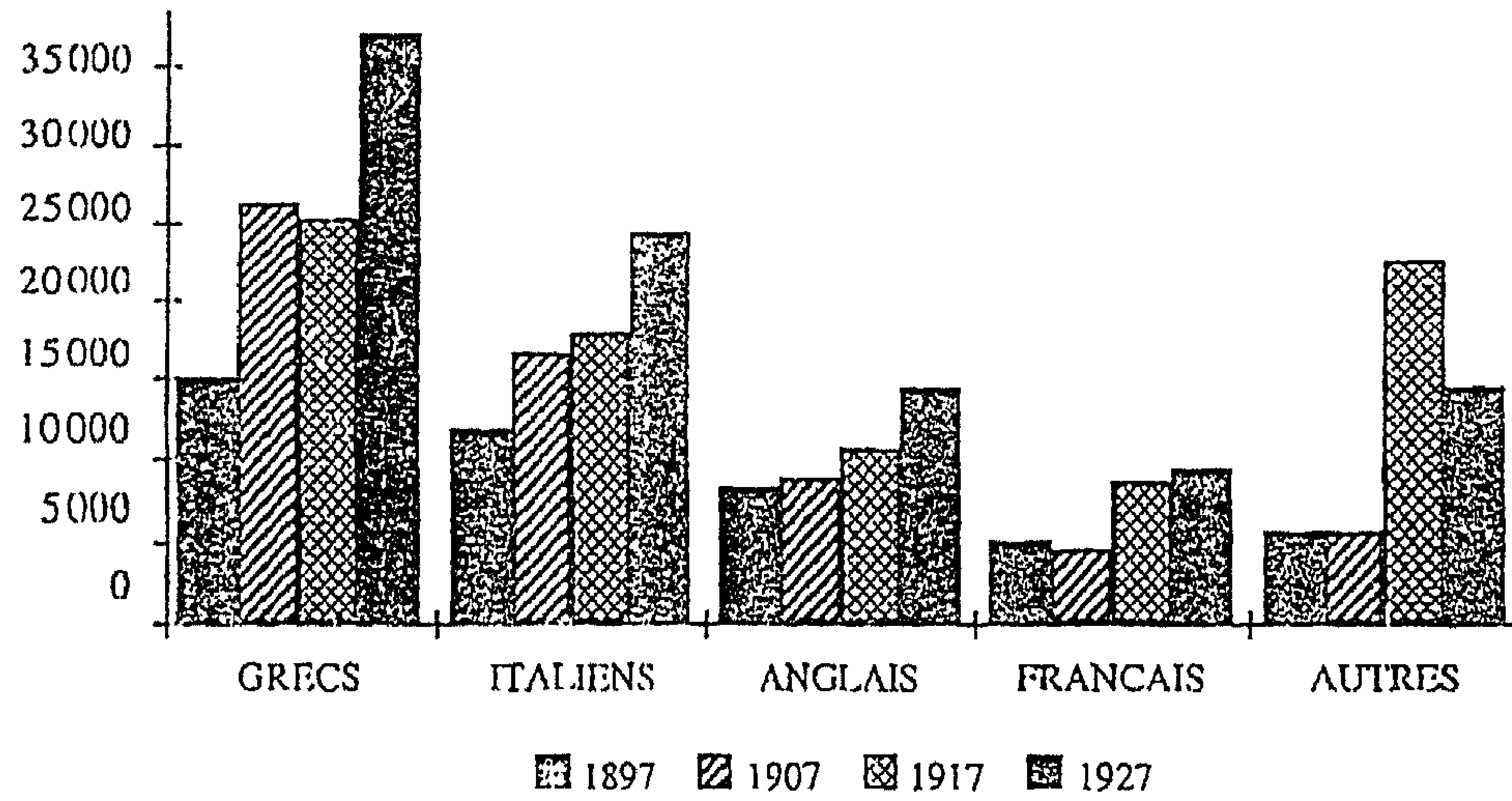
والثقافية ..مما كان له من أكبر أثر على تنشيط فن العمارة بالمدينة فى هذه الفترة وبالتالي ما يتبعه من فنون مثل التصوير الجدارى بمختلف الطرز والاتجاهات.. وهو مـا سـوف نتعـرض لـه أيضـا بشكل تفصيلى فى الجزء الخاص به .

وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو عام (١٩٥٢م) وتوقيع اتفاقية الجلاء فـى ٨ سـبتمبر مـن نفـس العام ثم تأميم قناة السويس فى ٢٦ يوليو عام (١٩٥٦م) بدأت الجاليات الأجنبية فى الخروج من مصر وتراجع عصر الثقافة الدولية عن مد المزيد من تأثيراته على المجتمع السكندري وهى الفـترة التى قد أطلق عليها الدولية أو الكونية الحديثة Neo-Cosmopolitanism .

"فقد كون كل من اليونانيين والإيطاليين والفرنسـيين والبريطـانيين والبلجيكـيين والروسيين والألمان والسويسريين فى مجموعهم رابطة مشتركة منتهجين فى ذلك مبدأ فضيلـة التحدي أمام الثقافة المحلية أو الإسلامية .. معرفين أنفسهم بالأوروبيين .. كشرط مسبق لبزوغ ما سمى بال Cosmopolitan) culture) (أى الثقافة الدولية) والتى قد نشأت فى حقيقة الأمـر كنتيجة طبيعية لدخول الرأسمالية الأوروبية فى مصر وامتداد أعمال التجارة وخاصة القطن مـع أوروبا "* ١ .

وفى ضوء ما سبق .. انتشرت وتنوعت الاتجاهات المعمارية بمدينة الاسكندرية تحقيقـا لمتطلبات المجتمع الجديد .. وسواء كانت هـذه الاتجاهـات تحيـى القيـم الفنيـة الكلاسـيكية أو تستحدث أشكال جديدة فى مجال العمارة ..فإن هناك مجموعات من المعماريين والفنيـين الذيـن قد وقفوا خلف هذه الحركة الفنية من ناحية التصميم والتنفيذ أو النقل عن النماذج الأوروبية فـى كثير من الأحيان .. وذلك هو ما سوف نتعرض له فى الجزء التالي من البحث .

* ١ – Mohamed Fouad Awad – The The Impact of Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt- p45 .



(شكل٥) تعداد الجاليات الأجنبية بالمدينة بين عامى (١٨٩٧–١٩٢٧)

بالترتيب من أقصى اليسار:

اليونانيون ،الإيطاليون ،الإنجليز ،الفرنسيون ،آخرون

Robert Ilbert ,Alexandrie (1830-1930) ,p761

الفصل الثانى

الاتجاهات المعمارية
السائدة فى مدينة الاسكندرية

فى ضوء ما سبق سرده من أحداث وتطورات عاصرتها مدينة الاسكندرية فى الفترة ما بين بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً .. بالإضافة إلى رصيدها من تأثيرات الحضارات المختلفة عليها فى الحقبات الزمنية السابقة على هذه الفترة .. نستطيع أن نخلص إلى أن شخصية مدينة الاسكندرية المتفردة تكمن فى تفاعل وامتزاج عدة حضارات وثقافات مختلفة أتت إليها أو تأثرت بها .

وعن ذلك يقول الأديب جمال الغيطانى "تستطيع أن تجد جميع مدن البحر الأبيض المتوسط بمدينة الاسكندرية ولكنك لا تستطيع أن تجد الاسكندرية فى أي من مدن العالم" ، ولعل من أهم السمات التى تدل على ذلك الإحساس هو التنوع الملحوظ فى الاتجاهات والطرز المعمارية الموجودة بمدينة الاسكندرية كإحدى نتائج المؤثرات المختلفة والتى سبق الحديث عنها فى الأجزاء السالفة من البحث .

ونبدأ الحديث عن هذه الاتجاهات والطرز المعمارية فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. من خلال التعرف السريع على بداية تخطيط المدينة فى أثناء هذه الفترة .. حتى نحاول تكوين صورة عامة عن فلسفة التحديث التى شملت جميع صور الحياة وخاصة التطور العمراني والمعماري بالمدينة فى ذلك الوقت ..ولنرى كيف كانت هذه الرؤية الخاصة بالمسئولين عن إدارة البلاد آنذاك من أجل التحديث بمثابة نسيج متكامل خدم وقدم هذه الاتجاهات المعمارية فى قالب أوروبي متطور ومعاصر لدول البحر الأبيض المتوسط الأوروبية فى هذه الفترة الزمنية ..وتأثير ذلك سلباً وإيجاباً على الهوية المحلية .

تخطيط المدينـة :

"إن مدينة الاسكندرية حتى قبيل عام (١٨٣٤م) كانت مازالت تحت تأثـير الحـس التركي وقد كانت قواعد البناء تخضع للقوانين الإسلامية والممارسات التقليدية "• ١

كما كانت الأحياء الكائنة بالمدينة التركية وهى المنطقة التى تقع فى منطقة الجمرك فـى ذلك الوقت ..تعانى من صعوبة حركـات المرور وانتشـار الأوبئـة وذلـك بسـبب الازدحـام وسـوء التخطيـط .

ولإتباع الأسس والمقاييس الأوروبية فى تقنيات البناء والتخطيط .. استعان محمـد علـى بالاستشاريين الأجانب ،وقد تم وضع تخطيط عام فى ذلك الوقت عندما قدم المـهندس **مونجـل Mongel** اقتراحا بتخطيط كان ذو طراز مغربى قديـم moorish *..يصلـح للسـكان المحليـين ويتميز بوجود الميادين والحدائق والنافورات لخلق مجالا أوسع للتهوية وذلك لمحاربـة الأمـراض والرطوبة ،وبالفعل تم تنفيذ هذه التخطيطات وخاصة بعد أن تم تأسيس مجلس (الأورناطو) الـذى سبق الحديث عنه سـنة (١٨٣٤م) كمـا تـابع المجلس وقتئـذ تصميـم المبـاني العامـة والنواحـى الإنشائية ورصف الشوارع وما إلى ذلك .

وكان أول وأهم إنتاج هذا النوع من التخطيط فى (ميدان التحرير) أو (ميدان القناصل فيما قبل) والذى قد بدأت خطوات تنفيذه فـى عـام (١٨٣٤م) تقريبـا وانتـهت فـى عـام (١٨٥٠م).. حيث نشأت فيه السمات الأوروبية (شكل ٦ ص٥٢).. وكان التشكيل الأساسـي للمبـاني المقامـة فى هذا الميدان يعتمد على وجود ثلاثة أو أربعة طوابق.. يتشابه فى ذلك مع المفـهوم السـائد فـى بعض المدن الإيطالية مثل ميناء (تريست) Trieste ،كما "كانت المبانى تتميز بـالحس الشـرقي الإيطالي Italian-Oriental أى المدن الشرقية البحر أوسطية الأوروبية "• ٢ .

وقد قام بتصميم أغلب المبانى التى أقيمت بميدان المنشية قبل القصف البريطانى للمدينة المهندس الإيطالي **فرانشيسكو مانشـينى Francisco Mancini** وقـد كـان آنذاك يتـولى فـى

• ١- Awad,an article in (Alexandrie en Egypte),p45

* المرجع السابق – ص ٤٦ .

• ٢ – المرجع السابق – ص٤٧ .

مجلس الأورناطو المسئولية الفنية والتقنية والذى من الممكن أن يكون اسم منطقة المنشية قد نسب إليه ..

..وقد تفرع من هذا الميدان بعد ذلك (شارع فرنسا) الحالي وهو اسم مشتق من Rue Franque والذى قد أهل بالمهاجرين الأوروبيين من دول البحر الأبيض المتوسط وقد كانت السمة الأوروبية هى السائدة أيضا فى هذا الشارع والمناطق المتفرعة منه .

وبدأت المدينة تنمو شيئا فشيئا .. وقد كان أول توسع ناحية الجنوب بعد عام (١٨٥٦م) وذلك بعد مد خطوط الترام تحت إشراف المهندس البريطاني **ستيفنسون Stevenson** (ابن المهندس ستيفنسون الذى قام بتصميم خطوط الترام بلندن) ،وتحت إشراف مجلس (الأورناطو) ..وفى نفس الفترة تقريبا بداية من عام (١٨٥٥م) تم عمل تطوير شامل لمناطق العطارين وكرموز واللبان ومحرم بك وباب سدرة وذلك من حيث التخطيط والتمثل بالطرز الغربية فى المبانى والمنشآت ..وقد سكن هذه المناطق مجموعات الأسر من الطبقات المتوسطة فكانت المبانى تتميز بمزيد من المزج فى الطرز والملامح المعمارية .

وبسبب الأحداث الاقتصادية المضطربة فى البلاد فى عام (١٨٧٠م) والتى قد أدت بدورها إلى اضطرابات سياسية ..ثم ثورة عرابى وغيرها من أحداث قد أعطت الفرصة لإنجلترا كى تقصف المدينة فى مركزها الأوروبى وهو منطقة ميدان المنشية .. وهو الحدث الذى لم ينج فيه من مبانى سوى الكنيسة الإنجيلية والبورصة *(غير موجودة حاليا حيث أزيلت عام ١٩٨٠م).

وكان من نتائج هذه الأحداث أن تقدم الحكومة المصرية تعويضا ماليا كبيرا لملاك هذه المباني التى تم تدميرها – قد وصل الى ٤,٥ مليون جنيه - فساعد هذا المبلغ على إعادة تعمير المدينة عامة وميدان القناصل خاصة .. والذى قد استمر الحس الإيطالي فى تأثيره على مبانيه .

وامتد العمران فى باقى أنحاء المدينة .. وقد عقب القصف البريطاني للمدينة عملية انتقال لطبقة الصفوة من ميدان المنشية إلى المناطق المجاورة وأولها شارع Rosetta أو شارع فؤاد فيما بعد (طريق الحرية حاليا) ،والجدير بالذكر أن أول قاطني هذا الشارع هو الإيطالي **فيليبو بينى Filippo Pini** والذى قد أسس مسكنه عام (١٨٨٠م) (القنصلية الأسبانية حاليا)،وانتقل

* Awad,an article in (Alexandrie en Egypte) – p50

البعض إلى منطقة الرمل أو إلى شوارع شريف باشا (صلاح سالم حاليا) أو سيزوستريس أو طلعت حرب ..حيث اتخذت كثير من البنوك أماكنها هناك ولعل أشهرها بنك روما Banco di Roma (شكل ٧) بشارع صلاح سالم ..وهو من تصميم هنرى جورا **Henri Gora** (مصمم كلية فيكتوريا) وكان ذلك عام (١٩٠٥م) وهو من طراز عصر النهضة المستحدث* ومستوحى من قصر فارنيز Farnese بروما،ويشغله حاليا البنك الأهلى المصرى.

والجدير بالذكر أن منطقة الرمل وهى تعد أولى المنتجعات الصيفية بالمدينة آنذاك ..لم يبدأ تعميرها بالفعل قبل عام (١٨٥٤م) حين "اشترى **الكونت زيزينيا Count Zizinia** – المستوطن الأول – قطعة أرض من عائلة (أبو شال) ليبنى مترله الصيفي (حاليا قصر الصفا)(وهو تابع لقصور رئاسة الجمهورية) .وفيما قبل هذا التاريخ لم يكن مسموح للأوروبيين أن يبنوا أو يسكنوا فى منطقة الرمل ، حيث كانت مخصصة لمعسكرات الجيش والمناورات "* ١ .

وقد كانت ملكية معظم هذه الأراضي ترجع للعائلة المالكة ،وبدأت بعد ذلك التاريخ السابق ذكره أن تنتقل إلى أغنياء الجاليات الأجنبية والتى مازلت بعض المناطق فى حى الرمل تسمى بأسمائهم حتى الآن .. أمثال **فلمنج Fleming**، **جناكليس Gianaclis**، **لوران Laurent**، **جليم Glemenopoulos**، وغيرهم من الأسماء الشهيرة والذين قد بنوا الفيلات ذوات الحدائق الكبيرة،وكان الطابع الغالب فى طرز هذه الفيلات والقصور هو الأوروبي وكانت تحاط بالإسطبلات وملاعب التنس والحدائق التى تذخر بالنخيل والكثبان الرملية .

" ويبدو أن تواجد الفيلات التي تطل على البحر كان أقل تفضيلا من تلك التي تتواجد في المناطق الداخلية،والتي تتمتع مواقعها بالهواء الجاف وسهولة الوصول إلى خطوط الترام وشارع (Strada Rossa) (شارع أبى قير لاحقا) "* ٢ .

هذا،ولم يبدأ ظهور الأبنية (من ٢-٣ طوابق) فى منطقة الرمل إلا بعد الحرب العالمية الأولى بينما انتشرت الأبنية الأكثر ارتفاعا فى مناطق سيدي جابر والشاطبى والإبراهيمية .

---

* Alexandria Preservation Trust – p32 .

* ١ – Mohamed Fouad Awad - The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p82 .

* ٢ – المرجع السابق – ص٩٧ .

فالإبراهيمية على سبيل المثال كانت "أراضيها ملكا للعائلة المالكة (أغلبها لابن إبراهيم باشا الأكبر) وقد تم تقسيمها عن طريق نخبة من الملاك التي تكونت عام (١٨٨٨م) أمثال أغيون **Aghions**،الأمير عمر طوسون **Omar Tousson**،والواقع أن نمو المنطقة الموجودة ما بين الإبراهيمية وسيدي جابر قد تبلورت بعد الحرب العالمية الأولى "*١

والجدير بالذكر أن انتقال هذه الملكيات الى الجهات الخاصة ظل يتصاعد حتى أنه في بدايات القرن العشرين كانت الشوارع فى منطقة الرمل تحت تصرف الجهات الفردية والشركات الخاصة ،ومن أهم العوامل التى ساعدت على زيادة نمو منطقة الرمل هو "إقامة الرصيف الخلص بالميناء الشرقي والذي قد تم مد ٥٠٠ متر منه عام (١٩٠٧م) بينما تم مده إلى منطقة الرمل عام (١٩١١م) مما أدى إلى تطور شكل المدينة وأيضا انتقال إمكانية الترفيه من منطقة المحمودية إلى منطقة الكورنيش ولذلك فمد رصيف الكورنيش ومد خط الترام وكذلك طريق أبي قير ..الثلاثة معا أدوا إلى تعمير منطقة الرمل وفى عام (١٩٢٣م) كانت منطقة الرمل بها ٣٥٨٧ فيلا و ٥٢٢٢ شقة أغلبهم محاطين بالحدائق"* ٢ .

ومن ناحية أخرى استمر التطوير والتنمية فى المنطقة المجاورة للمدينة التركية القديمة ، وقد اهتمت المحافظة بشق وتوسيع الشوارع الجديدة هناك لمزيد من سهولة المرور وخاصة فى الجزء القريب من قصر رأس التين .. وإنشاء المنازل التى تقترب فى طرزها من النمط التركى الذى انتشر فى منطقتي رأس التين وكوم الدكة مثل منازل **شيرين باشا ومحسن باشا وحلابو** برأس التين حيث يمزج المعمارى بين الحس الشرقى والأوروبى فى آن واحد (شكل ٨) ،وقد ساعد على تعزيز هذا الامتداد خدمات القضاء والبنوك والبورصة والخدمات المختلفة فى هذه المنطقة .

كما أن المزيد من أعمال التخطيط والتطوير كانت تنفذ بمرور السنوات وبشكل يتلاءم وتكنولوجيا العصر الذى يواكبها ..ولعل التخطيط الذى قدمه **ماكلين Maclean** عام (١٩١٨م) من أوائل وأهم الأعمال التخطيطية للمدينة * .

* ١ – المرجع السابق – ص ٩٧ .
* ٢ – المرجع السابق – ص٩٥ .
* المرجع السابق – ص ١٠٢ .

وهكذا بدأت واستمرت مدينة الاسكندرية فى النمو من خلال مبادئ التخطيط الذى يعتمد على الروح والأنساق الأوروبية فى الكثير من المناطق ان لم يكن أغلبها تمشيا مع الظروف السياسية والاقتصادية للبلاد والاجتماعية والثقافية لقاطنيها .

* الأجيال المعمارية :

والمقصود بالأجيال المعمارية هنا هو أهم الفترات الزمنية التى نشطت بها الحركة المعمارية الأجنبية وخاصة الأوروبية وكذلك أهم الملامح المميزة لهذه الأجيال من نوعيات للمبانى وطرزها، وتقسم الأجيال المعمارية فى مدينة الاسكندرية منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا إلى ثلاثة أجيال وهم :

الجيل الأول :

"ويمثله طراز القصور الفاخرة (بالميدان الكبير)- أي ميدان القناصل بالمنشية - .وقد تم تحويل قصر توسيتزا **Tossiza** (القصر الوحيد الذى بقى من ميدان القناصل بعد القصف البريطانى للمدينة) وهو من تصميم مانشينى **Mancini** (حوالى ١٨٦٠م) إلي مبنى للبورصة"[*١] ..وقد كان يتميز بالحس الإيطالي،ويعود هذا الجيل إلى بدايات القرن التاسع عشر أثناء إقامة القصور الخاصة بالعائلة المالكة مثل قصر رأس التين (١٨١٨م) ثم قصرى القبارى وترعة المحمودية وهى قصور كلها تميل فى طرازها الى المزج ما بين الحس الأوروبي والتركي .

وفى الستينات من القرن التاسع عشر حدث أن نشط سوق القطن المصري نتيجة لضعف مثيله الأمريكي فى ذلك الوقت يسبب الحروب الأهلية هناك ،وكان من شأنه أن تنمو الحالة الاقتصادية للأجانب بمدينة الاسكندرية وبالتالي نشطت الحركة المعمارية خلال الستينات والسبعينات من القرن التاسع عشر بشكل قوى .

---

*١ Prof. Mohamed Awad - The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt – p82 .

الجيل الثاني:

وقد شهد هذا الجيل فترة أخرى للنشاط المعماري عندما تكبدت الحكومة المصرية مبالغ ضخمة كتعويض للجاليات الأجنبية وكذلك بعض المصريين بعد خسارتهم الناتجة عن القصف البريطاني للمدينة عام (١٨٨٢م) والذى سبق الحديث عنه، حيث كان هذا التعويض أساس إعادة بناء ما دمره هذا القصف، وتسمى هذه الفترة بعصر البارزين (Age of Notables) حيث ظهرت مجموعة من الشخصيات الأجنبية البارزة من التجار وأصحاب الأملاك ورجال الأعمال إلى جانب بعض المصريين ذوى الأصول التركية وكونوا جميعا مركز قوة سبق الحديث عنه ..وحدثت عملية إعادة بناء لميدان المنشية والمناطق المجاورة له مثل طريق الحرية (شارع فؤاد سابقا وقبله شارع روزيت Rue Rosette) وكذلك الحي اليهودي بمنطقة محرم بك ..وقد شهد هذا الجيل فى أواخر القرن التاسع عشر الفترة التى يطلق عليها (الحقبة الجميلة La Belle Epoque) .

وتمثل هذا الجيل معماريا مجموعة من الفيلات الفاخرة أو المباني ذات الثلاثة أدوار والذى كان العديد منها ذى التأثير الإيطالي لتستخدم كسكن خاص أو للأشغال التجارية مثل البنوك والمؤسسات وما إليها ،مثال المبنى التجارى(the Okale Monferato) ذلك المبنى الذى أقيم فى أعقاب عام (١٨٨٢م) بميدان القناصل وهو من تصميم المهندس **ليجى بياتوللى Luigi Piattoli** * (شكل٩) .. ويشهد هذا الجيل أيضا "فترة تنشيط أخرى للحركة المعمارية ما بين (١٨٩٧-١٩٠٧م) تلبية لمتطلبات الإسكان الشديدة "*١،وذلك مع امتداد التوسع فى المدينة .

وفى عام (١٩١٢م) ومن خلال محاولة لمجلس البلدية وبناءا على اقتراح **سالفاجو Mr.Salvago** أقيمت أول مسابقة لأكثر الواجهات المعمارية تأنقا وجمالا ..وذلك لتشجيع الإبداع المعمارى بمدينة الاسكندرية ..ومن المبانى التى حصل مصمموها على جائزة أحسن واجهة .. المبانى السكنية بمحطة الرمل ، وهم من تصميم المهندس **ألكسندر لوريا A. Loria** وبهم حس العمارة الإيطالية* (شكل١٠) .

---

* Awad,an article in (Alexandrie en Egypte),p51 .

*١- Prof. M. Awad – The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p 95 .

* المرجع السابق – ص ١٠٨ .

وفى أثناء هذا الجيل وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت العمائر التى تزيد فى ارتفاعها عن دورين أو ثلاثة وخاصة فى مناطق الشاطبى والإبراهيمية وسيدي جابر.

الجيل الثالث :

يبدأ هذا الجيل تقريبا مع العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين حيث نشطت الحركة المعمارية من خلال رجال الاقتصاد والأغنياء من الأجانب الذين اتجهوا إلى تشييد الفيلات الفاخرة ،كما اهتموا ببناء العمائر السكنية والتى تميزت بالحس الزخرفي فى واجهاتها مثل مبنى **الكونت دبانة Comte Miguel Débbane** بشارع الفلكى وهو من تصميم المعماريين **ايدرى ،هاردى وأظيمة Edrei,Hardy &Azema** *(شكل١١) .

* أهم الطرز والاتجاهات المعمارية بالمدينة:

عندما بدأ محمد على ومن بعده خلفاؤه فى الاستعانة بالمهندسين والعمال الأجانب لبناء القصور والمساجد والأسبلة فى مصر كان معظم هؤلاء المهندسين من الأوروبيين وأيضا الأتراك وكان من الطبيعي أن تظهر مختلف الأنماط التركية والأوروبية "فاختفت المشربيات وحلت محلها النوافذ واستعملت الجمالونات فى التغطية،كما استعملت القباب المنقولة من العمارة البيزنطية فى المساجد،وهكذا بدأت تأثيرات العمارة الأوروبية تدخل مصر حاملة معها مقومات الحضارة الأوروبية التى ظهرت واضحة فى القصور فى عهد محمد على والخديوي عباس والخديوي إسماعيل والذى يعتبر عهده فترة تحول فى تاريخ العمارة المصرية "* ١.

فى هذه الفترة ومنذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين فى مصر تقريبا.. قد واكبتها فى أوروبا فترة زمنية نشط فيها إحياء التراث المعماري الإغريقي والروماني إلى جانب اتجاهات عصر النهضة والباروك المستحدثة وغيرها من الاتجاهات المعمارية الأخرى والسائدة فى أوروبا وصولا إلى العمارة الحديثة فى ذلك الوقت ،فانتقلت هذه الاتجاهات جميعا من أوروبا إلى مصر عن طريق المهندسين والجاليات الأجنبية المختلفة .. كل ذلك بجانب الاتجاه

---

* المرجع السابق – ص٤٨ .

* ١ – ناصر بسيونى مكاوى –دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر – ص ٩٥ .

الوافد العثماني والاتجاه المملوكي المحلى اللذان استمرا مع بداية القرن التاسع عشر ..والتى قد اختفت معالمها مع الوقت .

ومن أهم الطرز المعمارية التى قد استخدمت فى مدينة الاسكندرية فى الفترة منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا :

١ - الاتجاه التركي :

" والذي جاء مع دخول العثمانيين إلى مصر ، وهو اتجاه متأثر بالعمارة البيزنطية الشهيرة [موطنها القسطنطينية – أو الأستانة فيما بعد – وذلك قبل بداية الدولة العثمانية فى تركيا]، وقد استمر إلى أوائل القرن التاسع عشر،وقد بدأ يتلاشى هذا الاتجاه مع طغيان الاتجاه الوافد الأوروبي "*١ ،وقد تحول بعد ذلك هذا الطراز التركي الى خليط من الزخارف الأوروبية التركية التى أدخلت عليها الروح الإسلامية من خلال الزخارف والنقوش الداخلية والخارجية،وقد انتشر هذا الطراز فى المنطقة المجاورة للجمرك (المدينة التركية) وكذلك فى منطقة كوم الدكة .(شكل١٢)

٢ - طراز الروكوكو Rococo :

ومن المعروف أن هذا الطراز قد بدأ ظهوره فى فرنسا فى الربع الأول من القرن الثامن عشر .. وكلمة روكوكو مستمدة من كلمة الصدفة (rocaille) الغير منتظمة الشكل ذات الخطوط المنحنية ويعتمد هذا الطراز على كثرة الزخارف والمناظر الطبيعية وتصوير الأشخاص فى أشكال تعكس حياة الرخاء والرفاهية لطبقات النبلاء والأغنياء .

وقد ظهر هذا الطراز فى مصر عموما من خلال قصور العائلة المالكة .. ونتيجة لاستعانة محمد على "بعمال أجانب أتراك ويونانيين أن ظهر فى مصر هذا الطراز الذى يمكن تسميته بالطراز الرومى أو الروكوكو "*٢

---

* ١ – المرجع السابق – ص ١٠٢ .
* ٢ – المرجع السابق – ص ١٠٥ .

فهؤلاء المهندسين قد تعرفوا على هذا الطراز عندما انتقل إلى تركيا على أيدى فنانين من إيطاليا وصقلية .. فبدأ المهندس التركي وقتئذ فى التدخل فنيا فى تهذيب هذا الطراز وأسلبته حسب الذوق المحلى والتقاليد الدينية.. ولعل من أهم الأمثلة على هذا الطراز هو قصر رأس التين بالإسكندرية* ..والذى قد بنى فى عام (١٨١٨م) وقد استعان محمد على لبنائه باثنين من المعماريين الإيطاليين (روميو Romeo ولودفيج Ludwig)• وقد اشترك فى تنفيذه العديد من العمال الأجانب والمصريين،كما قام بعمل تصميماته الداخلية فنانون يونانيون ، وجناحان السلاملك والحرملك يتميزان فى تصميماتهما الداخلية وأثاثهما بالحس الأوروبي التركي .. إلا أن الحس الأوروبي بالقصر قد تبلور أكثر بعد إعادة بنائه عام (١٨٣٤م) عندما تولى العمل عليه المهندسون الإيطاليون كوست Coste وسيرزى Cerisy وأفوسكانى Avoscani •*(شكل١٣)

٣ - طراز الكلاسيكية الجديدة Neo-Classicism :

وقد ظهر هذا التيار مبكرا فى النصف الأول من القرن الثامن عشر فى إنجلترا .. ثم زاد استخدامه بعد ذلك فى أوروبا كرد فعل لطراز الروكوكو الفرنسي الزخرفي والذى قد صار بفضل الملكية فنا طبقيا خاصا، ثم أخذت الكلاسيكية الجديدة فى التبلور فى القرن التاسع عشر وهى تعتمد على فكرة إحياء الفنون الإغريقية القديمة وخاصة فن المعمار .. حيث استخدام الأعمدة الإغريقية وخاصة الأيونى ودقة الزخارف والحليات البارزة واستعمال الألوان الزاهية ..وقد انتشر هذا الطراز فى مدينة الاسكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر نتيجة لنمو الجالية اليونانية وبأعداد كبيرة كما ذكرنا من قبل (ما يقرب من نصف عدد الأجانب بالمدينة) ،ومن أمثلة طراز الكلاسيكية الجديدة مبنى المتحف اليونانى الرومانى والذى صممه كل من ديترتش **بك وستينون** **Dietrich Bey & L.Stienon** عام (١٨٩٨م)• (الشكل ١٤) .

---

* المرجع السابق – ص ١٠٦ .

• محمد محمود الجوهرى – قصور وتحف – ص٧٨ .

* Mohamed Fouad Awad - The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt – p84 .

• The Alexandria Preservatiom Trust –p23 .

٤ – طراز عصر النهضة المستحدث Neo-Renaissance :

ظهر طراز عصر النهضة أساسا فى القرن الخامس عشر فى إيطاليا بفلورنسا وتبلور فى القرن السادس عشر .. ويعنى مصطلح Renaissance إعادة الإحياء نسبة إلى إعادة إحياء التراث الإغريقي القديم واكتشاف الإنسان لمدنية العالم القديم والاستفادة منه بما يتفق مع مقتضيات العالم الحديث ..ولعل هذا الطراز من أهم الطرز الأوروبية التى اتجه المعماريين إلى إحيائه فى القرن التاسع عشر وخاصة فى منتصفه بأوروبا نظرا لمرونة استعماله وإمكانية تكيفه لملائمة مختلف أنواع المباني الخاصة والعامة .. وقد ظهرت فى مصر عامة ثلاثة أنواع من هذا الطراز .. وهى طرز عصر النهضة المستحدثة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية وذلك على أيدي المعماريين الأجانب كل على حسب جنسيته ..متأثرين فى ذلك بالاتجاه الأكاديمي فى العمارة بأوروبا .. إلا أن المعماريين والمقاولين الإيطاليين قد كانوا من أهم الذين قد عملوا بنشاط فى التصميم والتنفيذ المعماري بمصر وخاصة بالإسكندرية .. فظهرت فيها المباني التى تتسم بالاتزان والرصانة وسيادة الخطوط الأفقية واستواء الأسطح ،ومن أمثلة هذا الطراز مبنى سراي الحقانية بميدان المنشية (القناصل سابقا) عام (١٨٨٦م) وهو من تصميم المهندس **ألفونصو مانيسكالكو** **Alfonso Manescalco** * (شكل١٥).

٥ – طراز الباروك المستحدث Neo-Baroque :

ظهر طراز الباروك فى روما مع بدايات القرن السابع عشر..ويرجع تسميته بالباروك نسبة الى كلمة (Barruco) بالأسبانية بمعنى اللؤلؤة الغير منتظمة فى استدارتها تعبيرا عن الفنون المخالفة للتقاليد السائدة آنذاك والمناهضة لمفهوم الفن الكلاسيكي..وقد انتشر استخدام طراز الباروك فى القصور والكنائس نتيجة للقوة الكاثوليكية بروما والتى استخدمت الفن لتمجيد الدين ..ويتميز بالتنوع والتصميم المركب والمبالغة فى العناصر الزخرفية بالواجهات مع الاحتفاظ بالقوة والفخامة المميزة بعمارة عصر النهضة .

وضمن حركات إحياء الطرز الأوروبية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر بأوروبا ظهر الاتجاه إلى إحياء فنون الباروك فيما عرف بال Neo-Baroque .. والذى قد استخدمه بعض

* Awad – an article in (Alexandrie en Egypte) – p 53 .

المعماريين الإيطاليين بمدينة الاسكندرية .. ومثال ذلك فيلا سلوم بمحرم بك من تصميم المعمارى ناهمان **G.Nahman** *(شكل١٦) ..وتشغلها حاليا القنصلية الصينية .

٦ – القوطى المستحدث Neo-Gothic:

وقد استخدمه المعماريون الإيطاليون بالمدينة ..وقد ظهر الطراز القوطى فى القرن الثاني عشر الميلادي بفرنسا وأعيد إحياءه منذ بداية القرن التاسع عشر ..ويتميز بالعقود المدببة واستخدام الأبراج ولعل الكنائس من أهم العمائر التى تميزت بهذا الطراز،ومن أمثلته بالاسكندرية كنيسة (جميع القديسين الإنجيلية) بمنطقة ستانلى والتى قد افتتحت عام (١٨٩٠م) .. (شكل١٧) من تصميم المعمارى ريمى **P.Rémy** *.. والذى من المتوقع أن يكون اسمه الأول بروسبير **Prosper** حيث أنه قد ورد فى مراجع أخرى هكذا .

٧ – الرومانسك المستحدث Neo-Romanesque:

وهو ضمن الطرز الكلاسيكية التى أعيد إحياءها فى العصور الحديثة ،وقد نشأ طراز الرومانسك بإيطاليا فى القرن الحادي عشر ..ونشط استخدامه فى بناء الكنائس .. ويتميز بالعقود المستديرة المعروفة فى الكنائس البازيليكية الرومانية .. كما استخدم بعد ذلك فى مختلف أنواع المباني ..ومن أمثلة طراز الرومانسك المستحدث بالإسكندرية مبنى سكنى بشارع فؤاد ترجع ملكيته الأولى إلى الإيطالي أدريانا بينتو **Adriana Pinto** وهو من تصميم المهندس ألكسندر لوريا **G.A.Loria** عام (١٩٢٣م)* (شكل١٨) .

٨ – الطراز المقتبس Free Style :

حركات الإحياء التى انتشرت فى أوروبا فى القرن التاسع عشر قد اهتمت باثنين من الطرز وهما الإغريقي والقوطى باعتبارهما من أرقى الطرز التى مر عليهما التاريخ.. إلا أنه "قد تواجد قلق متزايد عند مهندسين كثيرين ناتج عن عدم رضاهم بمجرد تقليد هذين الطرازين، فرجع بعضهم إلى عمارة عصر النهضة، وحاول البعض البحث عن طرز أخرى يقلدها مثل

---

* أ.د محمد فؤاد عوض – محاضرة بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) – ١٩٩٧/٩/٢٨م .

* حسب اطلاع الباحثة على رسوم الكنيسة الهندسية .

* The Alexandria Preservation Trust – p56 .

الإسلامي والفرعوني والهندي "*١ وغيرهم من الطرز ..وكان من نتائج ذلك ظهور ما يسمى بالطراز المقتبس ..والذى قد يطلق عليه الأسلوب الانتقائي eclectic،وقد جمع المعماري مـن خلالـه بـين الطرز المختلفة والتى يتم اختيارها وتوليفها مع بعضها البعض تبعا لهواه الشخصي وتحقيقا لرغبة المالك فى المبنى الواحد.. وقد توفر هذا الطراز بمدينة الاسكندرية كمحاولة من المعماريين للتعبير عن تاريخها والحضارات التى وفدت عليها والتى قد حاولوا الاستقاء مـن معالـمها التشكيلية ما يضـاف الى تصميماتـهم المعماريـة ..بـدءا مـن الحضـارة المصريـة القديمـة والإغريقيـة الرومانيـة والإسلامية ..ومن المباني ذات الطراز المقتبس فى الاسكندرية.. البنك العثمـاني[٢] بميـدان المنشـية (القناصل سـابقا) وهـو حاليـا مبنـى الشـهر العقـاري .. مـن تصميـم المـهندس **بروسـبير ريمـى Prosper Remy** وقد بنى بعد عام (١٨٨٢م)* عقب القصف البريطـانى للمدينـة وضمـن إعـادة بناء الميدان فى ذلك الوقت (الشكل١٩) .

٩ – الطراز الإسلامي المستحدث Neo-Islamic :

استعمله المعماريون فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..وأحيانـا كـان هـذا الاستعمال فى العمارة الغير دينية ..ومن خلاله تظهر الحليات والوحدات الزخرفية لفـن العمـارة الإسلامية وقد اختلطت بالحس الأوروبي .. مثلما نرى فى مبنى بنك مصر بأحد الشوارع الفرعية للنبى دانيال وهو من تصميـم المـهندس **لوريـا G.A.Loria** عـام (١٩٢٥م)• (الشـكلين٢٠-٢١) "ويعتبر هذا المبنى من أفضل الأمثلة وأندرها من هذا الطـــراز"*٢ والـذى قـد واجـه العديـد مـن الانتقادات بسبب الافتعال وعدم التوافق بين الحس الأوروبـى مـن ناحيـة والإسـلامي أو العربـى عامة من ناحية أخرى.

---

* ١ – ناصر بسيونى مكاوى – دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر– ص ١١٥ .

٢ المرجع السابق – ص ١١٥ .

* Awad – an article in (Alexandrie en Egypte) – p 51 .

• Mohamed Fouad Awad — The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt- p109

* ٢- Robert Ilbert – Alexandrie (1830-1930) - p534 .

١٠ – المصرى القديم (الفرعوني) المستحدث Neo-Pharaonic :

حيث يحاول المعمارى من خلال هذا الاتجاه أن يستوحى تصميم المبنى من العمارة المصرية القديمة أو استخدام بعض العناصر الزخرفية أو المعمارية الخاصة بهذه الحضارة والتى كانت مدينة الاسكندرية إحدى الأراضى التى عاصرتها ..وذلك كما حدث فى مبنى كلية الهندسة بطريق أبى قير وكان ذلك عام (١٩٥٢م) تحت إشراف وزارة الأشغال العامة حسبما يذكر أ.د محمد فؤاد عوض ..

والواجهة الخاصة بهذا المبنى (شكل٢٢) قد اختلفت حولها الآراء ..فعلى سبيل المثال يرى **روبرت إيلبرت * Robert Ilbert** وغيره أن مثل هذه المحاولات المتمثلة فى الاستقاء من الحضارات القديمة التى عاصرتها مدينة الاسكندرية من قبل لم تكن بارعة كما يجب أن تكون ..حيث يرى فيها الافتعال وعدم التوافق بين عناصرها المعمارية .

١١- طراز الفن الزخرفى(آر ديكو) Art-Deco :

وله أسلوب زخرفى هندسية أو للحركات الانسيابية للنباتات وقد ظهر فى البداية بإنجلترا فى أواخر القرن التاسع عشر ولقد بدأ استخدام هذا الطراز فى الاسكندرية بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى ..ومن أمثلته فى مدينة الاسكندرية مبنى شركة الكهرباء بامتداد طريق الحرية بالعطارين وهو من تصميم المهندس **فيكتور إيرلانجر Victor Erlanger** عام (١٩٣٣م)* (شكل ٢٣) ..وهو من المعماريين الذين قد تولوا تصميم العديد من المبانى الهامة بالمدينة مثل مبنى منظمة الصحة العالمية بمحطة الرمل والقنصلية الفرنسية بالمنشية .

١٢ – طراز الفن الجديد (آر نوفو) Art Nouveau :

وقد ظهر هذا الطراز فى أواخر القرن التاسع عشر بأوروبا وتبلور فى الربع الأول من القرن العشرين ،وهو يعتمد على استخدام الخطوط العضوية فى التشكيل واستخدام الزخارف وخاصة تلك التى تشبه (ضربات السوط) أو النباتات ،وقد انتشر استخدام هذا الطراز فى مدينة الاسكندرية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ،ومن المباني التي تتبع هذا الطراز مبنى سكنى

---

* جاء هذا الرأى فى المرجع السابق .

* The Alexandria Preservation Trust – p32 .

بشارع فؤاد (سابقا) ترجع ملكيته الأصلية إلى **لوتساتو باشا Luzzatto Pasha** وهو من تصميم المهندس **سينيجاليا Sinigallia** عام (١٩١٤-١٩١٨م) *(شكل٢٤) .

١٤ - الطرز الحديثة Early Modern & Modern:

والمقصود بها الاتجاهات التى دعت إليها مدارس الفن الحديث فى الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا فى أوائل القرن العشرين مثل الطراز الدولي (international style) والذى قد انتشر فى مدينة الاسكندرية فى الفترة ما بين الحربين العالميتين ،ومن أمثلة هذه الطرز مبنى المحل التجارى (الصالون الأخضر) (early modern style) من تصميم المهندس **لوسو Lessous** عام (١٩٤٠م)* بشارع صلاح سالم (شريف باشا سابقا) (شكل٢٥)، وكذلك مبنى (شركة مصر للتأمين) بشارع شريف باشا (صلاح سالم حاليا) أيضا (modern style) وهو من تصميم المعماريين **على ثابت Ali Thabet** وهنرى **بيرنو Henri Bernau** الذى كان من أكثر المؤيدين لهذه الطرز الحديثة، والمبنى قد أنشئ عام (١٩٥٤م) *(شكل٢٦) .

أما بالنسبة " للطرز التى تحاول إحياء السمات المحلية فأغلبهم قد تواجد بشكل يعتبر دخيل كما هو الحال فى المبنى السكنى (مبنى تاوا) بطرازه المغربى (Moorish Style) بشارع صلاح سالم"*١.. وهو من تصميم مهندس غير معروف عام (١٨٦٠م) (شكل٢٧) .

خلاصة ما سبق :

نستطيع مما سبق تصور مدى الثراء والتنوع فى الاتجاهات والطرز التى اتسع لها مجال العمارة فى مدينة الاسكندرية خلال الفترة منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا ..وبالتالى كيفية تكوين هذه الاتجاهات فى مجموعها الكلى نسيجا متفردا لشخصية الإسكندرية من خلال أحد أهم المظاهر الحياتية عامة والمدنية خاصة ألا وهى العمارة وما يتبعها من فنون متعلقة بها .

---

* - المرجع السابق – ص٤٨ .

* - المرجع السابق – ص٣٢ .

* ١- المرجع السابق ص٤٨ .

ومن الممكن تلخيص عملية محاكاة الطرز الغربية وممارسات المعماريين الأوروبيين من أجل نقل سمة الغرب الى المناطق الحضرية ومنها الاسكندرية والتى قد تمت من خلال ثلاث اتجاهات :

" أولا : كانت هناك عودة للماضي في تطبيق الطرز الإحيائية والتراثية بدءا من نهايات القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ،وأغلبها من طرز النهضة المستحدث والقوطي المستحدث والكلاسيكية المستحدثة Neo-Classic, Neo- Renaissance & Neo-Gothic ، وهي تلك الفترة التي يطلق عليها .. (الحقبة الجميلة) (La Belle Epoque) .

ثانيا : بعد الحرب العالمية الأولى على الأخص ، كان هناك تطبيق للطرز الزخرفية الجديدة (Art-Deco) والذى بدا آنذاك أكثر الطرز شعبية .

ثالثا : الاتجاه الذى نشأ نتيجة للمتطلبات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية للمجتمع البرجوازى وميوله إلي المدنية ، والذى قد عبرت عنه الطرز الحديثة وحركة الفن الجديد New Art ,Early Modern وقد بدأ هذا الاتجاه فى أواخر العشرينات من القرن العشرين واستمر حتى الخمسينات منه "*١ .

غير أن القرن التاسع عشر بشكل خاص لم يشهد تميز طراز معين دونا عن الآخر فيما عدا الطراز الرومى أو الروكوكو الذى قد ظهر كما سبق وذكرنا مع بدايات القرن التاسع عشر من خلال قصور العائلة المالكة وحتى عهد الخديوى إسماعيل "حيث ظهرت باقى الاتجاهات معا وفى فترة واحدة دون تمييز اتجاه عن الآخر بفترة محدودة"* ٢ ، ويمثل هذا القرن أيضا فترة الانتقال أو التحول فى تاريخ العمارة المصرية ،حيث بدأت تتلاشى وتختفى العمارة الإسلامية إلا فى المبانى الدينية – أو بإدخال بعضا من ملامحها ليختلط بملامح معمارية من طرز أخرى كما سبق وذكرنا – وحلت محلها العمارة الأوروبية كأحد مظاهر الثقافة الدولية Cosmopolitan culture .

---

* ١ – Prof. Mohamed Awad- The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt – p53 .
* ٢ – ناصر بسيونى مكاوى– دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر – ص١١٧ .

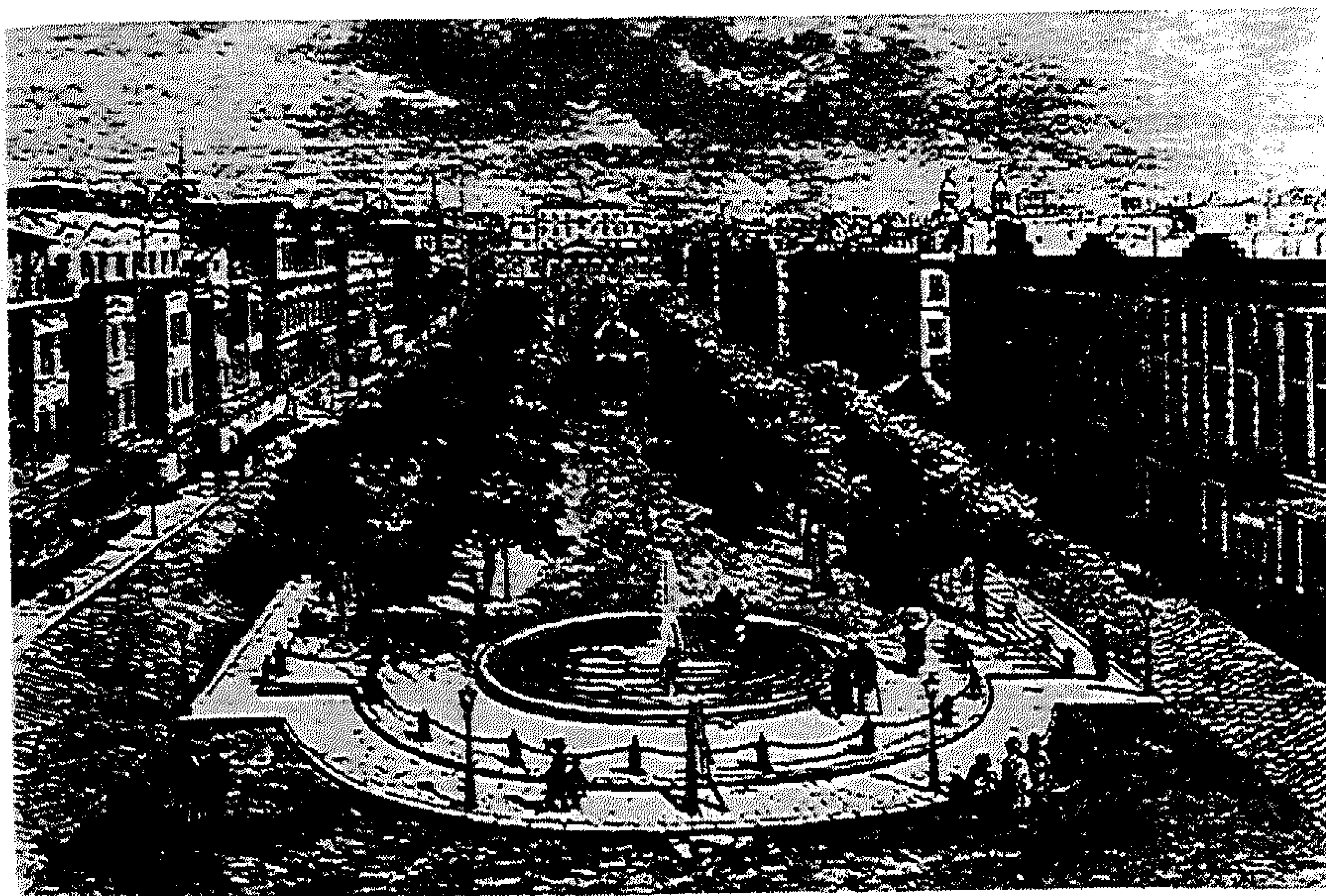
ونتيجة لتنوع الجنسيات الأجنبية القائمة على أعمال العمارة بالمدينة إلى جانب النزعات الفردية الخاصة بهم وكذلك لمالكى المبانى أنفسهم صارت حرية اختيار الطرز واسعة النطاق وبدون تنسيق مسبق لتوزيعهم فى الأحياء ،وبسبب هذه الحرية اتجهت العمارة فى أغلب الأحيان بالمدينة إلى الاقتباس والنقل عن النماذج الأوروبية بالخارج مع بعض التغييرات البسيطة أو الغير ملائمة لأغراض المبنى المقترح إقامته..فأدى ذلك إلى إهمال التراث الفنى والحضارى للمدينة ولمصر كلها بكل ما يحفل به تاريخها وما أثبتت السنون ملاءمته وتوافقه مع بيئتها والتكوين النفسى للإنسان الأصلى الذى يعيش على أرضها .

وبالرغم من هذا الرصيد الحضارى والفنى العظيم الذى تتمتع به مدينة الاسكندرية..لم ينجح المعماريون الذين قد حاولوا التعبير عنه ..حيث لاقت تجاربهم الكثير من الانتقادات ..ذلك لأنها لم تكن صادقة ..حيث استخدمت الحليات والزخارف والعناصر المستوحاة من فنون الحضارات القديمة بشكل يعد وكأنها ملصقات غير مندمجة مع الأسطح المعمارية فى الواجهات ومنفصلة عن التكوين الإنشائي للمبانى أنفسها التى دائما ما كانت تتميز بالحس الأوروبى فى التصميمات الداخلية ..

كما أن هذه التجارب وكما لاحظنا قد بدأت متأخرة ..قد سبقها أكثر من مائة وخمسة وعشرون عاما تقريبا ..انتشرت فيها معالم العمارة الأوروبية بشكل واسع ومتعمد من قبل الطبقات والشرائح الاجتماعية التى كانت تتحكم فى البلاد من الداخل والخارج .

حتى أن المعماريين المصريين الذين قد شاركوا فى الحركة العمرانية بالمدينة لم يبدأ نشاطهم فى الاتضاح إلا فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين كما سبق ذكره،كما أنهم كانوا متأثرين فى أعمالهم بالمدارس الأجنبية المعاصرة لهم .. والتى قد استقوا منها معرفتهم وعلمهم ..هذا بالإضافة الى حالة التشويش التى قد حدثت للطرز المختلفة والتى حاول المعماريون دمجها مع بعضها البعض ..فحدث أن فقد الكثير منها قيمه الجمالية التى ميزته عبر التاريخ .

وقد كان لكل جيل من أجيال المعماريين أثره فى تحديد مسار الاتجاهات المعمارية السابق الحديث عنها وحسب الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المواكبة لفترته الزمنية، وهو ما سوف نحاول إلقاء الضوء عليه من خلال الجزء التالى .



(شكل٦) ميدان التحرير (القناصل سابقاً)

فيما بين عامي (١٨٣٤ - ١٨٨٢م)



(شكل٨) الطراز التركى بمنطقتي رأس التين وكوم الدكة

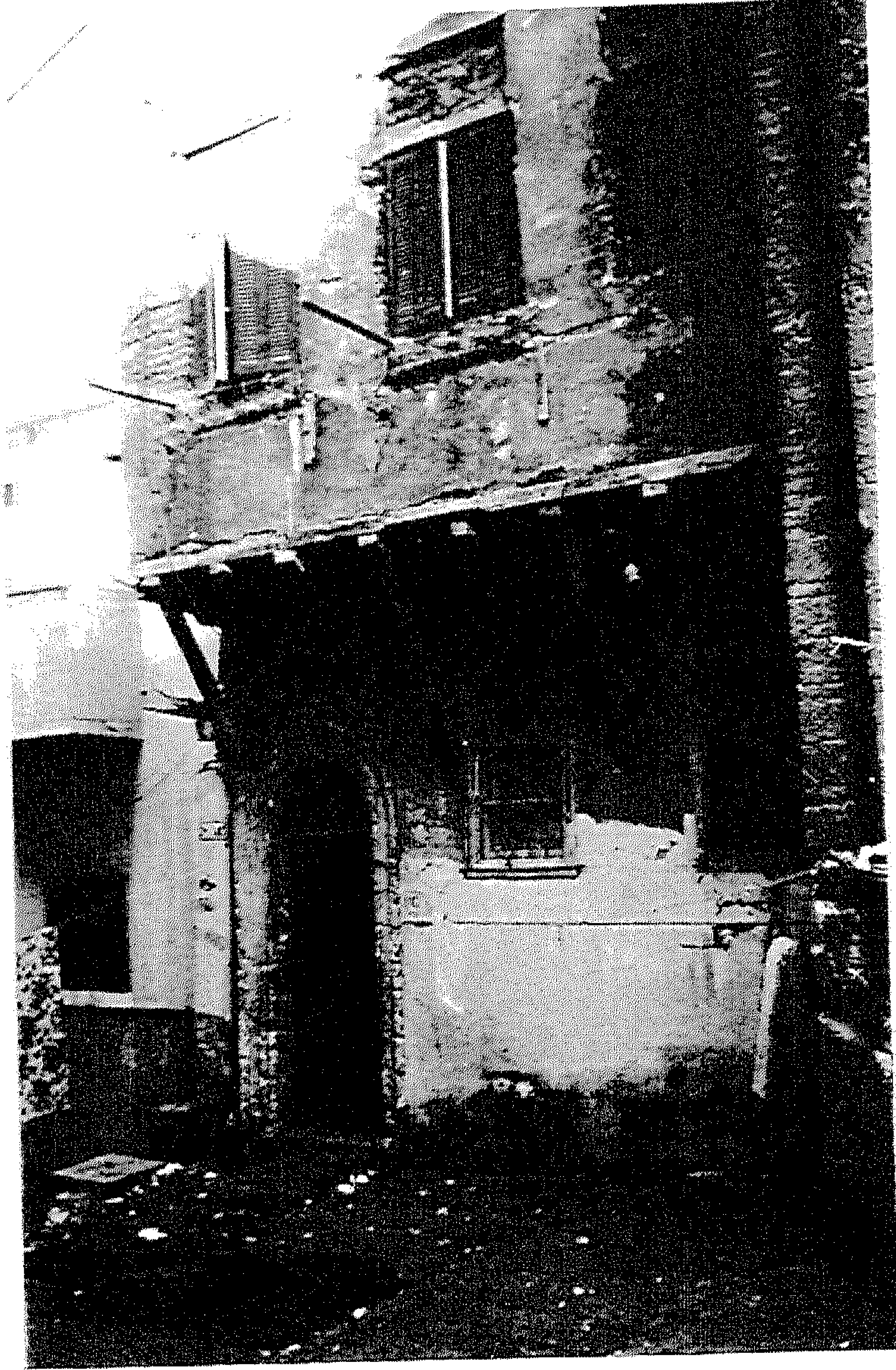


(شكل٩) مبنى تجارى بميدان التحرير

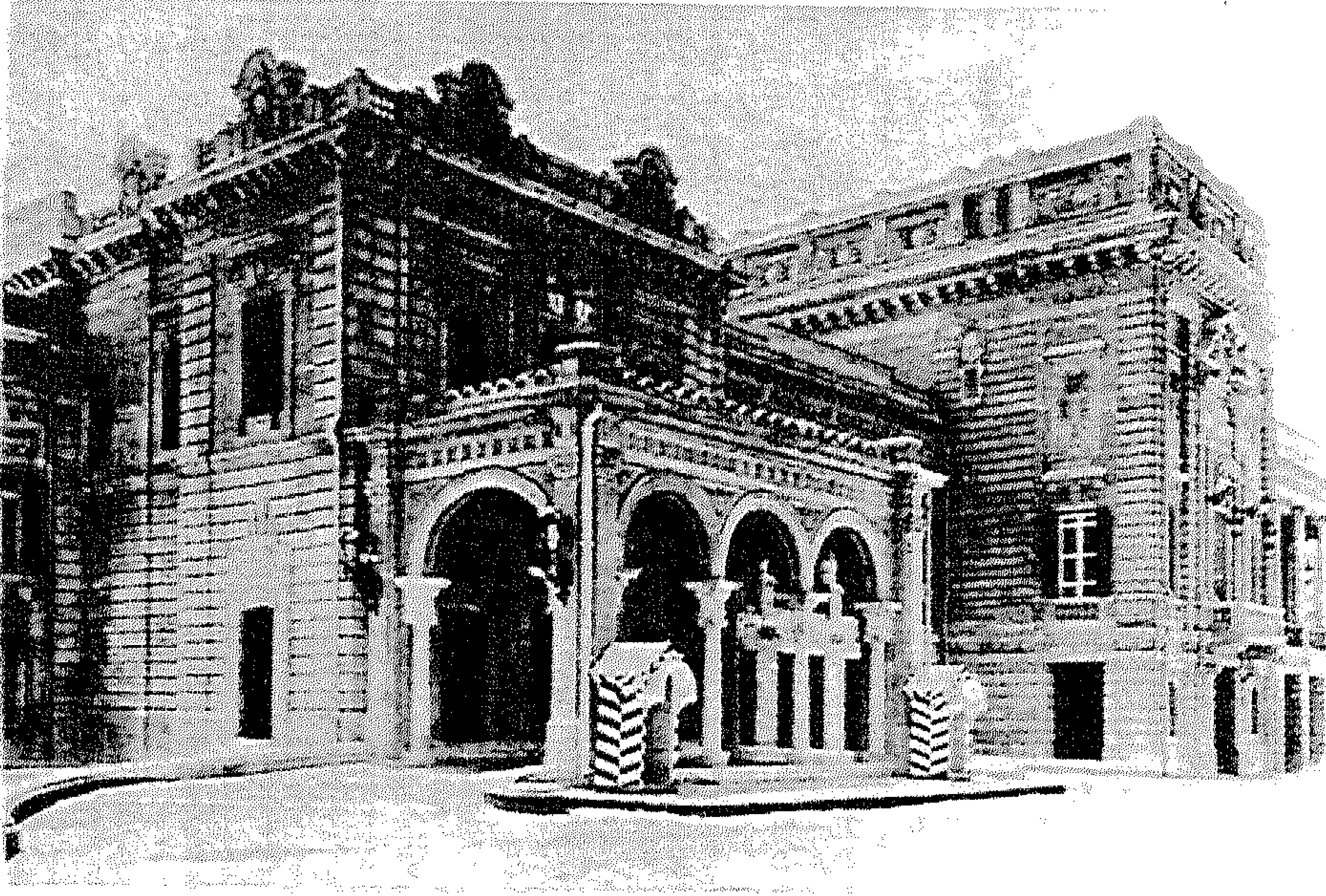
فى أعقاب عام ١٨٨٢م



(شكل١١) مبنى سكني ،بشارع الفلكي



(شكل١٢) أحد أمثلة الاتجاه التركى بأحياء رأس التين وكوم الدكة



(شكل١٣) مدخل قصر رأس التين ١٨٣٤م

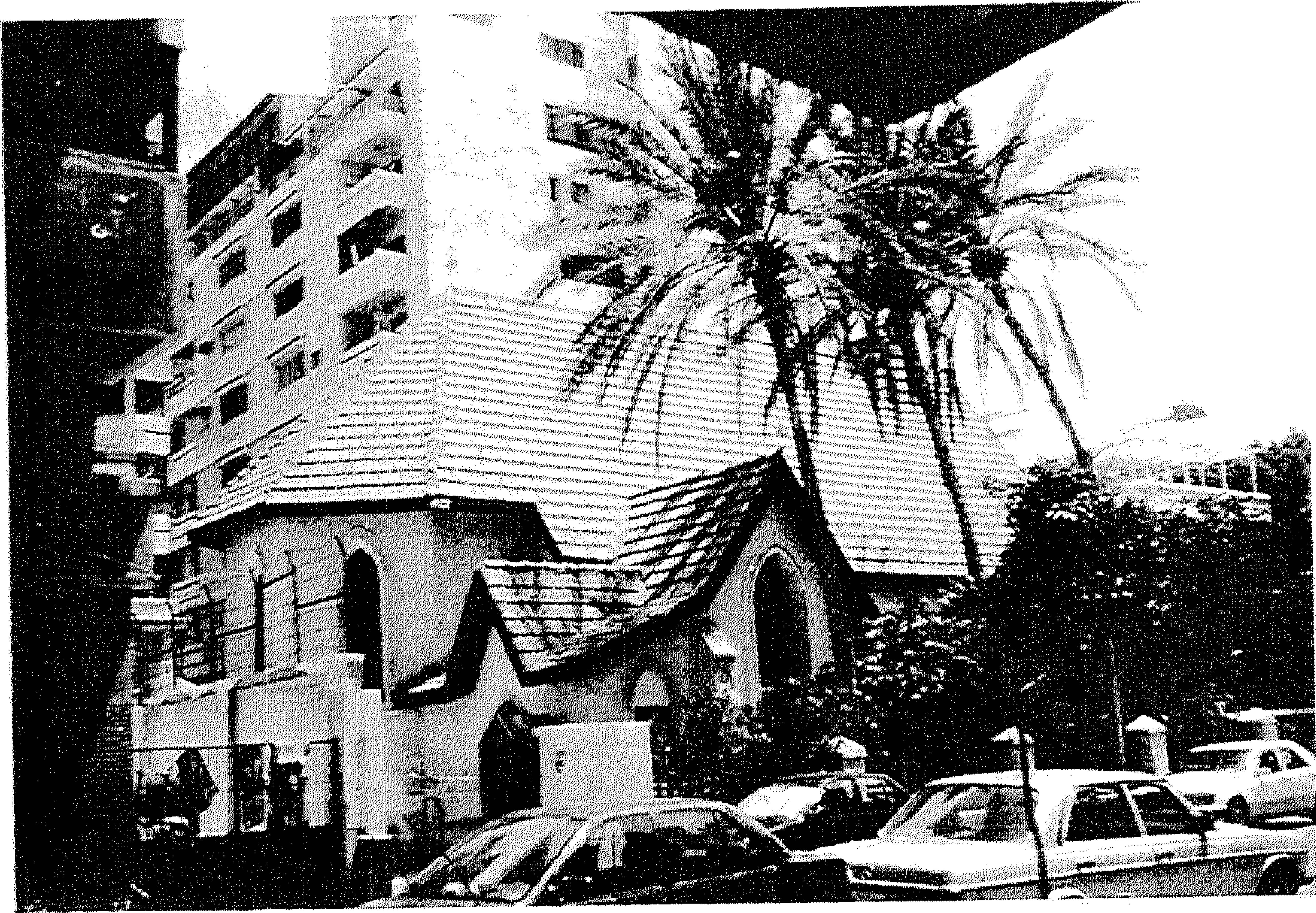


(شكل ١٤) المتحف اليونانى الرومانى ١٨٩٨م
خلف شارع فؤاد (سابقاً)



(شكل١٥) سراى الحقانية بميدان التحرير

(القناصل سابقاً) ١٨٨٦م



(شكل١٧) كنيسة جميع القديسين الإنجيلية

بستانلى ١٨٩٠ م



(شكل١٨) مبنى سكنى بشارع فؤاد
(الحرية حالياً) ١٩٢٣م



(شكل١٩) البنك العثمانى (الشهر العقارى حالياً)

بميدان التحرير ،فى أعقاب ١٨٨٢م



(شكل٢٢) واجهة كلية الهندسة بطريق الحرية ١٩٥٢م



(شكل٢٣) مبنى شركة الكهرباء بطريق الحرية

(امتداد شارع فؤاد) ١٩٣٣م



(شكل٢٤) مبنى سكنى بشارع فؤاد
(الحرية حالياً) (١٩١٤-١٩١٨م)



(شكل٢٥) محل تجارى (الصالون الأخضر)

بشارع صلاح سالم، ١٩٤٠م



(شكل٢٦) مبنى شركة مصر للتأمين

بشارع صلاح سالم ، ١٩٥٤م

أهم المعماريين الذين شاركوا
فى تشكيل ملامح العمارة بالمدينة

أولاً: المعماريون الأجانب :

ذكرنا فيما سبق كيف تحكمت بعض الجهات فى توجيه العمارة في مصر بشكل عام ..وكانت هذه الجهات تتلخص في أفراد العائلة المالكة والأغنياء من الأجانب وبعض المصريين،والذين قد شكلوا بالفعل مراكز قوة تحكمت فى الأمور الداخلية للبلاد مما أثر على المظاهر الحياتية بها والتى من أبرزها العمارة.. وخاصة فى مدينة الاسكندرية فى الفترة منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا.. وقد كان ذلك من خلال الهيئات الرسمية مثل مجلس (الأورناطو Ornato) الذى عهد الى المهندس **فرانسيسكو مانشيني Francisco Mancini** بإدارة أعماله الفنية ،أو مجلس البلدية وغيرهم من الجهات الخاصة والمؤسسات والشركات المتخصصة فى هذا المجال،مثل (الشركة المصرية المساهمة للمباني) و(شركة الاسكندرية المركزية للمباني) ،وكانت أولى خطوات هؤلاء جميعا نحو نقل العمارة الأوروبية إلى المدينة هى الاستعانة بالمهندسين والمعماريين والفنانين والعمال الأجانب فى وضع التخطيط العام والتصميمات المعمارية الخارجية والداخلية وكذلك الإشراف على تنفيذها ..بل إن الكثير من المقاولين كانوا أنفسهم من الأجانب ومن مختلف الجنسيات الأوروبية الأصل .

والجدير بالذكر أن " أغلب هؤلاء المعمارين الأجانب حاصلين على دبلومات من بلادهم ومتأثرين بالاتجاه الأكاديمي فى العمارة الذى ساد أوروبا فى ذلك الوقت نتيجة لنظم التعليم التي نشرتها مدارس العمارة وعلى رأسها مدرسة (البوظار) - Beaux Arts - بفرنسا،والتي أديرت بطريقة أدت إلى فصل الفنون عن الحياة وإلي فصل العمارة عن الإنشاء وعن المشاكل الاقتصادية والاجتماعية المختلفة ،حيث كان من أساسيات برامج هذه المدرسة المحافظة على تقاليد الطرز المعمارية السابقة ،مما أدى الى النقل والتقليد والاقتباس والتكرار." *١

*١ – ناصر بسيونى مكاوى – دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر – ص١٠٠ .

ويذكر الأستاذ الدكتور محمد فؤاد عوض فى إحدى محاضراته (أن فى مدينة الاسكندرية.. قد احتل المعماريون والمهندسون الإيطاليون الصدارة فى ترتيبهم من حيث العمل بمجال البناء والتصميم وخاصة فى الفترة من (١٨٨٠-١٩٣٠م) ،ويليهم بعد ذلك من حيث الترتيب اليونانيون منذ أواخر القرن التاسع عشر ،ثم الفرنسيون والألمان والإنجليز والسوسريون ثم المصريون بعد الحرب العالمية الأولى) ♦.

ويقسم **روبرت إيلبرت Robert Ilbert** المعماريين والفنيين الذين أثروا فى العمارة بمدينة الاسكندرية فى كتابه " الإسكندرية (١٨٣٠-١٩٣٠) Alexandrie (1830-1930) " إلى ثلاثة أجيال وهى كالآتى :

أولا :

المعماريون والمقاولون وأغلبهم ذوى جنسية إيطالية قد درسوا أصول المهنة وقد قدموا العديد من الأعمال بداية من ثمانينيات القرن التاسع عشر (أى فى الفترة التى تلت القصف البريطانى للمدينة وإعادة بناءها) وحتى الحرب العالمية الأولى ،ومنهم :

أنطوان لاسياك A.Lassiac [(١٨٥٦-١٩٤٦م) وهو غير معروف الجنسية الأصلية إن كان إيطاليا أو نمساويا وهو من أهم المعماريين فى عهد الخديوى عباس حلمى] *..وقد شغل منصب المهندس الرسمي للشركة المصرية المساهمة للمبانى،ومن أهم أعماله تصميم محطة الرمل وقصر فاطمة الزهراء والعديد من القصور والمبانى الأخرى ،وكذلك المهندس **ألفونصو مانيسكالو Manescalo** ..وهذان المعماريان يعتبرهما **روبرت** من المبدعين .. هذا إلى جانب العديد من المعماريين والفنيين الآخرين مثل **-دىفارو E.di Farro** وهو مؤسس شركة (دىفارو) عام (١٩٠٠م) وهى أولى الشركات التى أدخلت نظام وضع الأساس عن طريق الضغط مما يسمح بأعلى مستوى إنشائي فى تربة لا تتمتع بالمواصفات الجيدة، وكذلك **مارسيانو N.Marciano** الذى

♦ فى محاضرة له بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) بتاريخ ١٩٩٧/٩/٢٨م

* موقع بالإنترنت تحت عنوان www.egy.com/people/98-10-01.shtml، تقرير تحت عنوان :
Cairo's Belle Epoque architects

استخدم فى عمله نظام الخرسانة المسلحة وعمل فى تجارتها .. و **ماريللى L.Marelli** وغيرهم.

ثانيا :

ويتمثل هذا الجيل في المعماريين الأوروبيين عامة والذين قد تواجد من بينهم الكثير فى البلاد بشكل مؤقت ..حيث كانوا يحضرون خصيصا بناء على استدعاء طبقة البرجوازيين الأوروبيين بالمدينة ..فيعملون مع المقاولين المحليين والذين كانوا من أغلبية إيطالية فى ذلك الوقت ..وقد كان لهم تأثيرا واضحا فى العمارة الحديثة بالمدينة حيث تتركز أعمالهم فى الفترة ما بين (١٩٢٠-١٩٣٠م) تقريبا ،فأضافوا الجديد وأكدوا الحس الزخرفي ،ومن هؤلاء المعماريين **بيريه A.Perret** ،وكذلك **لوريا G.A.Loria** والذى الى جانب الحس الزخرفى فى تصميماته كانت هناك أيضا أعمالا له مستوحاة من التراث ..والتى من وجهة نظر **روبرت Robert** هى من أفضل الأعمال فى هذا الاتجاه .

وبالرغم من ذلك يضيف **روبرت** أن هذا الجيل لم يكن فى تصميماته عموما الكثير من الأعمال المميزة ،وقد صاحب هذا الجيل نشأة معمارية مصرية سوف يتم الحديث عنها لاحقا .

ثالثا :

وفى أثناء هذا الجيل والذى يبدأ بعد الحرب العالمية الثانية تقريبا يحدث نوع من الصراع بين العمارة الحديثة الوافدة من أوروبا وبين الشخصية المحلية ..ويظهر ذلك فى العمائر التى تحاول المزج بين الاثنين،وتبدأ الأنظار بالبلاد تتجه ناحية القومية .. وخاصة بعد ظهور وتبلور الشخصيات المعمارية المصرية على الساحة بأعمالهم التى تميل فى أغلب الأحيان إلى الاتجاهات الغربية الحديثة ،وهو ما سوف نحاول التعرف عليه من خلال الدور الذى أسهم به المعماريون المصريون فى الحركة المعمارية فى هذه الفترة .

والجدير بالذكر أن هؤلاء المعماريين الأجانب لم تكن بالطبع تظهر أعمالهم فى مدينة الاسكندرية فقط ..وإنما كان لهم العديد من الأعمال الضخمة فى مناطق أخرى من مصر ولاسيما مدينة القاهرة ..بالإضافة الى أسماء أخرى تفوقهم عددا أمثال :

Eduard Matasek, Ernest Jaspar, Ernesto Verrucci Bey, Georges Parcq, Max Herz, Paolo Caccia Dominioni ......

ثانيا: المعماريون المصريون :

سبق وأشرنا الى أن أول مدرسة للهندسة قد تم إنشاءها فى مصر عام (١٨٢٠م) وأطلق عليها اسم (المهندس خانة) ،ثم تلتها مدرسة (المهندسين العليا) ببولاق عام (١٨٣٤م) والتى نقلت بعد ذلك إلى الجيزة ،وفى عام (١٨٣٩م) أقيمت مدرسة (الفنون والصناعات) والتى أغلقت وأعيد فتحها عام (١٨٨٥م) وسميت مدرسة (الفنون والصنايع) .

وكنتيجة حتمية لتأخر تعلم الهندسة المعمارية وبالتالي مزاولة مهنتها بين المصريين وكذلك بسبب جميع الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى سبق الحديث عنها والتى قد أثرت فى كيفية توجيه الملامح المعمارية بمدينة الاسكندرية ضمن الخطة الشاملة فى صبغ الحياة بالمظاهر الأوروبية ،نتيجة لكل ذلك.. إنعدمت تقريبا مشاركة المصريين فى حركة النشاط العمراني والمعماري بالبلاد عموما قبل الحرب العالمية الأولى .. فيما عدا بعض الحالات النادرة والتى سوف يشار إليها فيما بعد .

وبالتحديد "أنه قد لوحظ دخول الاحتراف المصرى فى مجال البناء والإنشاء (معماريون ومقاولون..) فقط بعد الحرب العالمية الأولى،بينما ظلت مساهمة الأوروبيين فى هذا المجال مهيمنة حتى أواخر الخمسينات تقريبا "•١

وقد تخرج من هذه المدارس السابق الحديث عنها أجيال من المهندسين والمعماريين وأرسل العديد منهم لاستكمال دراستهم من خلال بعثات بالخارج ،"وبدأت رحلة العودة للمبعوثين المعماريين فى أوائل الثلاثينات تصل إلى مصر تتكون من مجموعتين، أتمت كل مجموعة دراستها العالية الجامعية فى مدرسة لها نظام وطريقة وفلسفة تختلف عن الأخرى وهى : المدرسة الإنجليزية – مدرسة العمارة بجامعة ليفربول والمعهد الملكي للمعماريين البريطانيين بلندن، ثم المدرسة الفرنسية – مدرسة الفنون الجميلة بباريس ."• ٢ ،وكان من أهم هؤلاء المعماريين : **على لبيب جبر ،محمد رأفت،محمد شريف نعمان ،محمود زكى الطويل ،محمود رياض ،محمود**

•١ – Prof. M. Awad –The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt p 50 .

•٢ – د. توفيق أحمد عبد الجواد – مصر العمارة فى القرن العشرين – ص ١٣،١٤ .

الحكيم ، **مصطفى محمود فتحى** ،**حسن فتحى** ،وغيرهم من الأسماء الكثيرة ..بالإضافة إلى بعض المعماريين الذين استكملوا دراستهم بألمانيا وسويسرا وأمريكا أمثال **سيد فهمى كريم**، **شفيق الصدر**، **يوسف شفيق** وغيرهم .

ثم " أخذ كل فريق منهم مكانة فى الوزارة أو المصلحة أو جهة العمل التى أوفدتـه إلى الخارج لكي يمارس عمله،ويتحمل المسئولية القيادية فى تصميم المشروعات وإدارة الأعمال أو التدريس بالجامعة والعمل فى مراكز البحث العلمي "* ١ .

وكان من أهم نتائج دراسة هؤلاء المعماريين بالخارج أن تأثروا بالاتجاهات السائدة هناك فى ذلك الوقت ،وكانت أغلب أعمالهم تميل إلى الطرز الحديثة ولكن "دراستهم كانت تميل إلى الاهتمام بالنواحى التقنية بشكل يطغى على النواحى التاريخية أو الفنية "* ٢ .

كما أن متطلبات المجتمع المصرى عامة والإسكندرية بشكل خاص فى ذلك الوقت كانت لا تزال تسعى الى المزيد من المظاهر الأوروبية ،ومن أهم المعماريين الذين شاركوا فى النشاط العمرانى فى ذلك الوقت هو المعمارى **مصطفى محمود فهمي** والذى قد عاصر الجيل الثانى من المعماريين الأجانب السابق الحديث عنهم .

وقد أسند إليه الأمير أحمد فؤاد مسئولية الإشراف على مبانى القصور الملكية عام (١٩٢١م) ،إلى جانب العديد من المناصب التى تولاها بعد ذلك فى مصر آخرها كان المدير العام لمجلس بلدية الاسكندرية عام (١٩٤٥م)،وقد كان متأثراً بالدراسات التى أتمّها فى مدرسة الفنون الجميلة بفرنسا ...

وبشكل عام ..وفى ذلك الوقت كانت العمارة المحلية أو القومية تسلك اثنين من الاتجاهات كرد فعل لآلية محاكاة العمارة الأوروبية طوال الفترة الماضية ..وهذان الاتجاهان هما :

---

* ١ – المرجع السابق – ص ١٤ .

* ٢ – Prof.M. Awad – The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p 53 .

أولا :

" أن ظهر فى الثلاثينيات مجموعة من المعماريين فى الحكومة المصرية ، ممن تنبهوا إلى ما وصلت إليه حال العمارة فى المدينة المصرية ،من عدم وجود رؤية لأصالتها ،ومن ثم عمل هؤلاء المسؤولون على مواجهة هذا الاندفاع نحو عمارة الغرب،بمحاولة غير واعية وذلك بربط المدينة المصرية بتراثها الحضارى من خلال تقرير بعض الأوامر لتحديد الطراز المعمارى الواجب استعماله لواجهات المبانى العامة "*١ .

وقد كان ذلك عن طريق صبغها بروح الفن الإسلامي أو المصرى القديم بالرغم من أن التكوين المعمارى للمبنى نفسه يعتمد على المفهوم الأوروبى ..مما أدى الى إهمال مبدأ الوحدة العضوية الواجب توافرها فى التصميم المعمارى .

ثانيا :

الاتجاه الذى دعي إلى التعبير من خلال التراث المحلى الخالص من خلال الرؤية العصرية وهو ما عرف (بعمارة الفقراء) ،ومن أهم من قدم هذه التجربة للمجتمع المصرى.. **حسن فتحى و رمسيس ويصا واصف .**

*ومما سبق يتضح لنا كيف كانت المشاركة المصرية المعمارية فى الفترة ما بين القرن التاسع عشر وحتى قبيل الحرب العالمية الأولى تكاد تكون منعدمة ..كما أن هذه المشاركة فيما بعد ذلك قد اتسمت هى الأخرى بشكل عام بالضعف من حيث التعبير عن الهوية المصرية والفن المصرى الأصيل ...

* ١ – د. ألفت يحيى حمودة – الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة فى مصر – ص ٢٤٦ .

الفصل الثالث

التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية

مقدمة

تحدثنا من قبل عن الارتباط الوثيق بين كل من العمارة والتصوير الجدارى .. فإذا نجح كل من المعمارى والفنان فى تحقيق التوافق والانسجام بين هذين المجالين بحيث يكون كل منهما مكملاً للآخر.. يكونا بذلك قد حققا مبدأ الوحدة العضوية فى العمل المعمارى وما يحويه من أعمال فنية ..باعتبار أن العمارة أماً للفنون - كما يجب أن تكون - .

وكان من الطبيعى والمتوقع كنتيجة لهذه العلاقة التبادلية بين العمارة والتصوير الجدارى أن ينتقل ذلك الأخير إلى مدينة الاسكندرية بمختلف تقنياته مثل أى سمة قد تميزت بها العمارة فى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً ..وذلك لتنتقل الصورة الأوروبية كاملة إلى البلاد وبجميع خصائصها من مزايا وعيوب .. وهو ما سوف نتعرف عليه بشكل أكثر تفصيلا فى الأجزاء القادمة من البحث .

وكما سبق وأوضحنا من قبل التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وكيفية تأثير هذه التطورات على فن العمارة فى ذلك الوقت بالمدينة ..ولمسنا كيف أصبحت السمة الغالبة للعمارة ذات صبغة غربية أوروبية ..

ومن ثم لابد وأن تكون أيضاً السمة الغالبة للتصوير الجدارى بالمدينة تتضح فيها الاتجاهات الأوروبية من حيث الموضوعات والتقنيات إلا فى بعض الأحيان عندما كان يتطلب الأمر بعض التغييرات وفقاً للظروف العقائدية فيما يتعلق بعنصر الموضوع ..أو الظروف البيئية من حيث تأثيرها على التقنيات المستخدمة ،وكما سوف نرى فى الأجزاء القادمة من البحث .

وقد تعرضتْ للعديد من مشكلات التوثيق والاستعلام عن أصول الأعمال الفنية موضوع الدراسة ..والتى قد تهدم ودُمر وشُوه أغلبها ..وذلك لأنها كانت فى حاجة إلى أعمال ترميم وصيانة مستمرة وهو ما لم يكن قائماً أو متوفراً بالفعل ..نتيجة للعديد من الأسباب..من أهمها حالة الإهمال فى صيانة وترميم المنشآت التى تحوى الأعمال الفنية ذاتها وخاصة أن كثير منها أو بالأصح أغلبها ..قد انتقلت ملكيته إلى جهات أخرى عقب التطورات السياسية بالبلاد بدءًا من

خمسينات القرن العشرين ..حيث أصبحت هذه المنشآت والمبانى ملكاً عاماً تحولت من خلاله إلى جهات للخدمات العامة مثـل الهيئـات الحكوميـة والبنـوك والمـدارس وغيرهـا ..فتغـيرت بذلـك أحوالها من حيث الوظيفة والاهتمام بالحفاظ على معالمها التراثية والفنيـة..فتبـددت الكثـير مـن الأعمال الفنية التى كانت موجودة بها ..

كما أن الجهات التى قد تحولت إلى ملكيتها هذه المبانى لم تكن على درجة كافيـة مـن الوعى كى تحافظ حتى على أية موثقات أو معلومات عن أصـول وأسمـاء للمعمـاريين أو الفنـانين الذين شاركوا فى تصميم هذه المبانى ..أو حتى فكرة عن الأعمال التى كانت موجودة بها .

فيتبقى لنا الأعمال الموجودة بدور العبادة وخاصةً المسـيحية ذات الأصول الأجنبيـة..إلى جانب القلة القليلة من الأماكن الأخرى التى مازالت الأعمال الجدارية بها بحالة جيدة ..ولكنها فى حاجة إلى مزيد من الاهتمام والصيانة .

والجدير بالذكر أن أغلب الموثّقات والمعلومات التـى اسـتطعت أن أحصـل عليـها كـانت نتاجاً للمجهود الفردى فى البحث عن توقيعات الفنانين علـى أسـطح الأعمـال ..أو فـى الرسـوم الهندسية الخاصة بهذه المبانى إن ُوجدت ..ولعّل الكنائس قد كانت من أكثر الأماكن التى توفر فيها هذا النوع من المعلومات بالمساعدة الجادة لأهل الدين الموجودين بـهذه الكنـائس والذيـن هـم أنفسهم لم تكن لديهم الكثير من المعلومات عن أصول هذه الأعمال ..إلا فيما ندر .

* وبناءًا على البحـث الميدانـى الـذى قمـت بـه..اتضـح أن أغلبيـة التقنيـات التـى قـد استخدمت فى مجال التصوير الجدارى بالمدينة فى هذه الفترة تنحصر بشكل عام فى ثلاثة وهم :

- الزجاج الملون stained glass (المؤلف بالرصاص) الذى استخدم بشـكل واضـح فـى القصـور والفيلات الخاصة والكنائس وخاصة تلـك التـى تنتمـي إلى المجتمعـات والطوائـف الأجنبيـة بالمدينة .
- التصوير بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران painting .. وقد اسـتخدم أيضـاً فـى القصـور والمسـاجد والكنـائس وخاصـةً تلـك التـى تنتمـى الى المجتمـع اليونـانى ذو المذهـب الأرثوذكسي ..وقد اختلفت الأسطح الحاملة لهذا النوع من التصويـر ..فمنـها مـا كـان علـى

أسطح خشبية أو من نوعيات خاصة من القماش أو كان مباشرة على الجدران بعد تجـهيزها خصيصا لهذا الغرض .

- الفسيفساء mosaic ..والذى لم يكن له انتشار واسع وإنما كان دائما ما يشغل أقل المساحات ..غالباً فى شكل لوحات جدارية .

والجدير بالذكر أنه فى كثير من الأحيان يكون عدم تواجد هذه التقنيات فى أمكنة أكثر مما هو متوقع – وخاصةً تلك التى تعود الى الفترات المبكرة من القرن التاسع عشر – لا لشيء أكثر من أنها قد تهدمت أو أصابها الإهمال وما إلى ذلك من أسباب سبق الحديث عنها ..، كما قلّ استخدام التصوير الجدارى بالمدينة مع انتشار العمارة الحديثة Moderm & Early Modern Styles .

وبالنسبة للخامات المستخدمة على سبيل المثال فى تقنيات التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث ..نجد أن بعضاً منها لا يصلح لتوظيفه بالبيئة المصرية بنفس الأسلوب الذى قد نفذت به فى أوروبا ..ومن هذه التقنيات .. الزجاج الملون المؤلف بالرصاص ..فمثل هذه الخامة ذات الطابع الأوروبى .. ليست لها صفة الدوام أو المقاومة الكافية فى ظل درجات الحرارة المرتفعة بالبلاد الشرقية ..فتتمدد وتنكمش وتصبح فى احتياج للصيانة والترميم الجيد ..

إلا أن البيئة السكندرية فى مصر هى من أقرب البيئات من حيث المناخ والأحوال الجوية إلى البيئات الأوروبية وخاصة البحر أوسطية .. فيما يتعلق بتقنية الزجاج الملون (المؤلف بالرصاص) بشكل خاص حيث أن درجة الحرارة بالاسكندرية هى من أقل الدرجات صيفاً على مستوى مصر نسبياً ..إلا أن أعمال الزجاج الملون الموجودة بها والتى ترجع إلى الفترة موضوع البحث لازالت تعانى قلة أو ندرة أعمال الترميم اللازمة لها كى تستمر فى تماسكها ومقاومتها للعوامل الجوية ،وبالرغم من أن هذه الأعمال نادراً ما ترمم بأسلوب أكاديمى منتظم.. إلا أن الكثير منها ما قد استطاع أن يظل إلى يومنا هذا بحالة متواضعة أو جيدة .

فهناك العديد من أعمال الزجاج الملون وغيرها من التقنيات ذات المنشأ الأوروبى قد استخدمت على سبيل المثال فى بلاد أشد فى درجة حرارتها بجنوب إفريقيا ..فهل عامل الصيانة والترميم الدورى والسليم قادر على مساندة مثل هذه الأعمال كى تبقى أحد أهم ملامح العمارة الأوروبية بالمدينة ؟

ومن التقنيات التى تم تفادى مثل هذه المشكلات فى نقلها .. التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف والذى غالباً ما كان ينفذ فى أوروبا بأسلوب الفرسك fresco أى التصوير بالأكاسيد الجيرية على المونة الرطبة المكونة من الجير والرمل ..والذى يعتبر من المواد المثالية للبيئة والأجواء الأوروبية ..غير أنها أقل احتمالاً فى البيئة الشرقية نظراً لارتفاع درجات الحرارة بها وارتفاع نسبة الرطوبة وخاصة فى مدينة الاسكندرية ..

فاستطاع الفنانون الذين قاموا بتنفيذ هذه النوعية من أعمال التصوير الجدارى بالعمارة بالمدينة فى الفترة موضوع البحث ..أن يتوصلوا إلى البديل الملائم وهو الذى سوف نتطرق له بالتفصيل فى الجزء التالى والخاص بالأساليب والأدوات المستخدمة فى التصوير الجدارى بالمدينة..، ولكن فى كثير من الأحيان قد استخدم فى تنفيذ التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بعض الأساليب المستحدثة والتى لا تتناسب مع البيئة والمناخ بالمدينة ولا حتّى مع المبادئ الأساسية لفنون التصوير الجدارى وهو ما سوف نتطرق له بمزيد من التفصيل ..

وبشكل عام ومن خلال البحث الميدانى الذى قمت به فى شتّى أنواع العمارة بالمدينة – والذى سوف نتعرض لنتائجه تفصيلياً لاحقاً –.يتضح لنا أن أهم تقنيات التصوير الجدارى التى قد انتشرت فى عمارة مدينة الاسكندرية منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً هى ثلاث :الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على الأسقف والجدران ثم الفسيفساء .. ويعتبر هذا الترتيب مقياساً تقريبياً لمدى انتشار هذه التقنيات.

وهناك تقنيات أخرى قد استخدمت مثل التصوير على بلاطات القيشانى أو على أسطح من الرقائق المعدنية المطروقة أو على أسطح تتميز بالنحت البارز والغائر (relièf) ..وأيضاً فوق أسطح المنحوتات المجسمة وغيرها من التقنيات الأخرى التى لم ينتشر استخدامها ..وقد كانت فى معظم الأحيان مثل الحليات المضافة إلى التصميمات الداخلية للمبانى ..كإشارة لمزيد من مظاهر الترف والثراء الفنى .

وإذا قورنت أعمال التصوير الجدارى بالمدينة بتلك الموجودة بالعالم الغربى والتى نستطيع أن نستعرضها من أى من مراجع تاريخ الفن الأوروبى ..سوف نجد أن أغلبها يقل عنها بكثير من حيث الجماليات فى الشكل والتعبير ..كما أنها فى كثير من الأحيان قد كانت نقلاً عن أصولها

الأوروبية مع بعض التعديلات وذلك تبعا لمنهج النقل والمحاكاة الذى اتبعه المجتمع السكندرى فى ذلك الوقت عن المجتمع الأوروبي ..

وبالرغم من هذه التحفظات التى تعرضنا إليها .. إلا أن الكثير من هذه الأعمال يتميز بالجمال والتعبير والدقة والقيم التشكيلية العالية .. .. حيث أنها تعتبر نتاج تاريخى ضمن التراث الذى تذخر به البلاد ..والذى يعكس أحداث فترة زمنية غاية فى الأهمية من تاريخ مدينة الاسكندرية الحديث .

وفى الجزء التالى سوف نتناول أهم الخصائص التى ميزت الأساليب التى اتبعت فى تنفيذ أعمال التصوير الجدارى بالمدينة بالإضافة إلى أهم الخطوات العملية بالتقنيات الأكثر انتشاراً فى تنفيذ هذه الأعمال ..حيث أن هناك من هذه التقنيات ما قد نُفذ وفقاً للأساليب الأكاديمية وهى أساليب قد أصبحت خطواتها معروفة ومتاحة تفصيلياً من خلال العديد من المراجع العربية والأجنبية ..وقد عُهِد استخدامها عبر أمثلة ونماذج تاريخ الفن فى مختلف أنحاء العالم وخاصةً فى أوروبا حيث الموطن الأصلى لاستقاء الفنانين والمصممين الذين قد نفذوا هذه الأعمال بالمدينة فى الفترة موضوع البحث ،كما أن هناك من هذه التقنيات ما قد تم التغيير أو التحايل فى أساليب تنفيذها كما سبق وذكرنا بحيث أصبحت تماثل التقنيات الأصلية المتبعة فى التصوير الجدارى من حيث الشكل ..ولكنها قد اختلفت عنها من حيث طريقة التنفيذ ..وهو ما سوف نحاول إلقاء مزيداً من الضوء عليه .

الطرق والأدوات التى استخدمت
فى أعمال التصوير الجدارى بالمدينة

يعتمد العمل الفنى بشكل عام على عنصرين أساسيين فى تكوينه وهما ..الموضوع بكل ما تحمله الكلمة من معانى يريد الفنان أن يعبر عنها وبكل ما يقوم عليه الفكر التصميمى والتشكيلى للعمل ،أما العنصر الآخر فهو التقنية (علم أصول الصنعة) والتى يستخدمها الفنان من أجل تجسيد هذه المعانى والأفكار التصميمية والتشكيلية .

ولكى يتمتع العمل الفنى بالقدرة على مقاومة الظروف المناخية والعوامل الزمنية المحيطة به ..لابد للفنان وأن يدرس جيداً التقنيات والأدوات التى سوف يستخدمها لتتناسب والفكر التصميمى للعمل أولاً ..ثم لتمنحه – أى العمل – القدرة على الاستمرار والاحتفاظ بجميع عناصر التشكيل الموجودة به ..وخاصةً إذا كان هذا العمل مرتبطاً ارتباطاً شرطياً بالأسطح المعمارية داخلياً أو خارجياً حيث المزيد من التعرض للعوامل الزمنية والمناخية وغيرها من العوامل الأخرى .. فتصبح المراحل التى يعتمد عليها تنفيذ العمل أكثر تعقداً ...

وربما يكون هذا التعقيد فى صالح العمل الفنى ..فالتصوير الجدارى بشتى تقنياته يتميز بأن الإبداع الناتج عن أعماله أكثر قوة ..حيث يُقدَّر العمل الإبداعي ليس فقط من خلال شكله وقيمته التعبيرية وإنما أيضاً من خلال المشكلات والمراحل التى مرَّ بها الفنان من أجل تنفيذه ..وكذلك إمكانية الحصول على أقصى ما يمكن أن تعطيه الخامة المستخدمة للعمل الفنى .

ومن خلال دراستنا لنماذج أعمال التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..نجد أن هناك من الأعمال التى اخترتها كنماذج لدراستها هى تمثيل لنوعيات أفضل مجموعات لأعمال التصوير الجدارى بالمدينة آنذاك ..وهناك من هذه الأعمال –وغيرها الكثير– لم تكن لتُسمى بالتصوير الجدارى حيث أن التقنيات المستخدمة بها لا تتفق والمبادئ الأساسية له ..ولكنها فى معظمها من حيث الشكل تتميز بجماليات الفن التشكيلى الراقى ..،ومرور مائة عام أو أكثر أو أقل على إقامة هذه الأعمال لا يشكل مقياساً أو دليلاً على قدرة هذه الأعمال على

المقاومة والاستمرار ..وخاصةً فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية للبلاد لا توفر الرعاية والصيانة الواجبة لهذه الأعمال أو غيرها .

أولاً : الزجاج الملون

يعتبر الزجاج الملون Stained glass من أكثر فنون التصوير الجدارى انتشاراً بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..ويتضح ذلك من خلال الدراسة الميدانية التى قمت بها..فقد انتشر فى شتّى أنواع العمارة بالمدينة ..مثل عمارة الديانة المسيحية (وخاصة التابعة للطوائف الأجنبية) والأنواع المختلفة للعمارة المدنية .

والزجاج الملون المقصود هنا هو ذلك المؤلف بالرصاص ..حيث أن الزجاج الملون المؤلف بالجبس والذى يطلق عليه اسم "الشمسيات والقمريات" قد شاع استخدامه فى ظل عصور الحضارة الإسلامية ..وهو فن عريق مرتبط بالعمارة العربية والإسلامية (كما أنه قد استخدم فى الكنائس والأديرة القبطية القديمة)..بل إنه من أكثر تقنيات التصوير الجدارى تلاءماً وتماشياً مع البيئة الشرقية بوجه عام والمصرية بشكل خاص ..حيث أن المادة الأساسية التى يعتمد عليها هذا الفن هو الجبس (كبريتات الكالسيوم المائية) وهى متوفرة فى البيئة المصرية وليست غريبة عنها ..كما أنها أكثر قدرة على التماشى مع درجات الحرارة المرتفعة بها ..والتى بدورها تؤثر تأثيراً شديداً على خامة الرصاص وتؤدى إلى تمددها وانبعاجها مما يشوه الشكل الجمالى الأصلى الذى تعتمد عليه خامة الرصاص فى أعمال الزجاج الملون ..ذو الصبغة الأوروبية .

وبالرغم من توافق مادة الجبس مع البيئة المصرية بشكل عام ..إلا أن الزجاج الملون بالمدينة قد ندرت فيه الأعمال التى تعتمد على الجبس فى تأليفها ..حيث وكما سبق وتناولنا كان التأثير السائد لطرز وأشكال العمارة بالمدينة يتبع الاتجاهات الأوروبية بجميع معالمها وخصائصها ..ولم يكن الحيز المتاح لأعمال الزجاج الملون المؤلف بالجبس سوى ذلك الموجود بالمساجد الكبيرة بالمدينة والتى اتضح من خلال البحث الميدانى الذى قمت به – والذى سوف نتابع نتائجه تفصيلياً لاحقاً – اتضح افتقارها لمثل هذه الأعمال الجيدة أو الموجودة إلى يومنا هذا كما هو الحال فى مساجد القاهرة .

فربما يرجع فقدان مثل هذه الأعمال إلى كثرة الأمطار ونسبة الرطوبة العالية بمدينة الاسكندرية ..وربما لم تكن الطرق المعهودة فى تصميم أعمال الزجاج المؤلف بالجبس لحمايتها من الأمطار (مثل الحوائط السميكة) كافية ..إلى جانب قلة أو ندرة أعمال الترميم التى تحتاجها مثل هذه الأعمال الفنية وغيرها .

أما الزجاج الملون المؤلف بالرصاص فقد كان واسع الانتشار فى العمارة ذات الطابع الأوروبى بالمدينة وكان من الوارد جداً أن تخلو المنازل الخاصة مثل القصور والفيلات من أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف والفسيفساء حيث تم استبدالهما بالزخارف والحليات المعمارية والأسطح الجدارية المجلدة بالتصميمات الورقية المطبوعة ..فى حين أن أغلب هذه القصور والفيلات كانت تحتوى على عمل واحد على الأقل من فن الزجاج الملون ..فضلاً عن العديد من الأماكن العامة الأخرى .

وربما يرجع ذلك الى أن الزجاج الملون كان يتم تنفيذه كاملاً فى أغلب الأحيان بالورش الفنية بالخارج ثم يتم تركيبه بمكانه المحدد دون أى مشقة أو عبء يتحمله ملاك المنازل والقصور ..،أو ربما لأنه أكثر فنون التصوير الجدارى تعبيراً عن الدرجات اللونية بعمق وحيوية على المدى الطويل ..وهو ما يحتاجه الإنسان "خاصةً فى بيئتنا المصرية التى تفتقد اللون وتنوعه فى عناصر طبيعتها ،بل يغلب عليها – لظروف المناخ والموقع وغيرهما – لون ترابى يكسو معظم هذه العناصر ،ويضفى عليها – ولاسيما داخل المدن – درجة من الكآبة الملحوظة " *١ ..،وبالرغم من أن هذه الدرجة تقل كثيراً فى مدينة الاسكندرية حيث تأثير الدرجات اللونية للبحر على نفسية الإنسان بها .. إلا أنها – أى المدينة – وكما سبق وتناول شرحه البحث قد تأثرت فى الفترة ما بين بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً ..بفكر وفلسفة وأسلوب حياة الجاليات الأوروبية بها .

وإذا كان القرن التاسع عشر هو بداية عصر إعادة إحياء فن الزجاج الملون بأوروبا بل وفى أمريكا الشمالية أيضاً..فمن الطبيعى أن ينعكس ذلك على العمارة ذات الطابع الأوروبى فى أى مكان من العالم ومنها مدينة الاسكندرية.

---

* ١ – د. محمد حسن سالم – التصوير الجدارى ودوره فى المجتمع المصرى المعاصر – ص٤ .

فمن المعروف عن تاريخ هذا الفن أنه قد تألق فى العمارة الأوروبية بالعصور الوسطى والتى يطلق عليها العمارة القوطية Gothic Architecture ..حيث كانت قد تبلورت أساليبها بدءًا من القرن الثانى عشر واستمرت فى تألقها حتى القرن السادس عشر ..،وقد تخللت هذه القرون العديد من المحاولات والتجارب الناجحة التى أثرت فى تطوير وتحسين أساليب الأداء فى هذا الفن ..كان من أهمها اكتشاف (الصبغة الفضية silver stain) والتى استمد الزجاج الملون اسمه منها فيما بعد ..وقد أثَّر هذا الاكتشاف فى التقليل من استخدام الرصاص وإضافة مزيد من قِيَم التصوير الى فن الزجاج الملون ويظهر ذلك فى أعمال الإيطاليين بالقرن الخامس عشر..،ومن أهم خصائص العمارة القوطية استخدام العقد المدبب والقبو المضلع .. و"نتيجة اعتماد القوطيين فى عمارتهم على العقد والدعامة بشكل أساسى .. لم يعد هناك وجود للحوائط بشكلها الكلاسيكى ،وحل محلها النوافذ الضخمة المنفذة بالزجاج الملون القائمة ما بين دعامة وأخرى" *١.

ولذا يعتبر القرن التاسع عشرهو البعث الجديد لفن الزجاج الملون والذى أطلق عليه فى ذلك الوقت الزجاج الفيكتورى نسبةً الى الملكة فيكتوريا التى اهتمت بأعمال الإصلاح فى الكنائس القديمة وإعادة استخدام العمارة القوطية ..،ومن أهم إنجازات الفنانين فى هذا القرن أن "أعاد كلا من الإنجليزيين تشارلز ونستون Charles Winston ثم ويليام تشانس William Chance اكتشاف طريقة الصناعة للزجاج الملون التى ترجع إلى العصور الوسطى وبعد العديد من التجارب والأبحاث أمكن التوصل إلى ما قد سمى بعد ذلك بالزجاج العتيق ويعتقد بعض الخبراء أنه أجود فى النوعية من ذلك الذى صنع فى القرن الثانى عشر والثالث عشر "٢* .

وفى نهاية القرن التاسع عشر بدأ اتجاه آخر فى فرض وجوده على الساحة الفنية فى أوروبا وأمريكا وخاصة فى مجال العمارة والتصوير الجدارى ..وهو الفن الجديد Art Nouveau ..والذى قد ظهرت آثاره فى مدينة الاسكندرية فى وقت معاصر لفترات تألقه الأوروبية فى الربع الأول من القرن العشرين وخاصةً فى الأماكن العامة وذات الطابع الترفيهى .

وسوف يتضح من خلال الأجزاء القادمة من البحث انتقال هذه التأثيرات الأوروبية إلى دور العمارة المختلفة بمدينة الاسكندرية وتبعاً لتطورها الزمنى .

---

* ١ – المرجع السابق – ص٤٣ .

* ٢ – محمد شاكر عبد الخالق – التصوير الجدارى (دراسة تاريخية وتكنيكية) – ص ١٠٣ .

* ومن الملاحظ عن فن الزجاج الملون بالمدينة ..أنه بالرغم من وجود العديد من الأعمال ذات القيمة الفنية العالية ..إلا أن هذه الأعمال قد قلت كثيراً وفى أغلب الأحيان عن الأحجام والمساحات للنماذج الأوروبية التى قد تعرفنا عليها من خلال مراجع تاريخ الفن ..فربما يرجع ذلك الى تفهم المصممين المعماريين لطبيعة البلاد المشرقة والتى لا تحتاج الى نوافذ ذات مساحات ضخمة تتسبب فى إدخال كميات كبيرة من الإضاءة من دورها أن تفسد إحساس المتعبد بالدفء والخشوع.

ولأن القصص الدينى واحد فى جميع الكنائس التى تتبع مذهب معين ..فإنه من الضرورى وأن تكون الأعمال الموجودة فى مدينة الاسكندرية متشابهة أو عن نقل لأصول أوروبية – ربما مع بعض التغييرات – إلا أنها لابد وأن تكون فى تصميماتها قد تشابهت مع أسلوب النقل الذى اتبعه المصممون والفنانون بالمدينة عند محاكاتهم للتصميمات المعمارية الأوروبية ذاتها ..بل إن الأساليب والاتجاهات الفنية التى قد صُممت تبعاً لها أعمال الزجاج الملون بالمدينة لم تنحصر فى اتجاه دوناً عن الآخر ..وإنما جميعها يمثل تنوعاً واضحاً فى الأساليب والطرز ..تماماً كما حدث فى أساليب العمارة ..وهى الحاضن الأول لمثل هذه النوعية من الأعمال الفنية .

وكان من الطبيعى أيضاً أن تنتقل تقنية الزجاج الملون الى المدينة كما هى متبعة فى أوروبا ..إلا أنه من المؤكد أن ما فوق المائة العام أو ما تحتها بقليل لا يشكل مقياساً يستطيع الإنسان أن يعتمد عليه لمعرفة مدى قدرة هذه التقنية على البقاء ومقاومة العوامل الزمنية والظروف المناخية فى مدينة مثل الاسكندرية ..،والتى تعتبر من أكثر مدن مصر تشابهاً مع مناخ بعض المدن الأوروبية ..فربما يكون هذا عاملاً لمساعدة مثل هذه الأعمال الفنية على مزيد من المقاومة .

*وفيما يخص العمارة المسيحية – حيث أنها أكثر أنواع العمارة التى قد تضمنت أفضل نماذج لأعمال الزجاج الملون بالمدينة بشكل عام وكما سوف نرى فيما بعد – نجد أن أهم عناصر التنسيق المعمارى الداخلى بها هو عنصر الإضاءة سواء إن كانت طبيعية (وهى ذات طابع متغير) أو صناعية ..حيث أن الإضاءة لابد وأن تُوظف لخدمة الأعمال الفنية الموجودة بالداخل كى تكون واضحة بالقدر الكافى ..فإن معظم هذه الأعمال يجب وأن تثير التأمل لدى المتعبد كما أن لها من الفلسفة الرمزية ما يستوجب وضوحها وحضورها الوظيفى ..لذلك فالإضاءة تتطلب أن تكون مدروسة سواء إن كانت مباشرة أو غير مباشرة .

ولكن للأسف أن الإضاءة الصناعية الموجودة بالكنائس حالياً لا تخدم هذه الأعمال بالقدر الكافى وخاصة ليلاً ..مما يؤثر على مدى إظهار جمالياتها وتفاصيلها ..فمثل هذه الأعمال ليست بمجرد زخارف متكررة وإنما قد تتعرض للقصص الدينى ..بما يحويه من ألوان وحركات وتفاصيل وغير ذلك من العناصر التشكيلية الهامة .

أما بالنسبة للإضاءة الطبيعية فهى غاية فى الأهمية بالنسبة للكنيسة وخاصة عندما تصمم نوافذها بالزجاج الملون والذى كان لاستخدامه – بالإضافة الى قيمته النفعية – وظيفة جمالية وفلسفية متعلقة بالدين ..ولذلك نجد أن النوافذ المتوسطة أو الكبيرة فى الحجم إلي حد ما ..فى معظم الأحيان هى من مميزات العمارة الداخلية للكنيسة (مقارنةً بنوافذ المساجد على سبيل المثال وبما يتناسب بالطبع مع مساحة المسطحات الجدارية بكل كنيسة)....

غير أن الكنيسة القبطية القديمة بمصر (وكذلك البيزنطية) كانت تعتمد على عنصر النوافذ بها ..فى تهوية المكان الجيدة ..فغالباً ما كانت النوافذ صغيرة الحجم ومرتفعة نسبياً..حيث أن درجة حرارة الجو بالبلاد فى حاجة إلى مثل هذا النوع من التنسيق ..الذى ينظم أيضا عملية دخول الوهج الخارجي للشمس فى الشرق .. بعكس الكنائس الأوروبية حيث أن من أسباب كبر حجم النوافذ بها إدخال أكبر قدر ممكن من الإضاءة الطبيعية والمنخفضة نسبياً بالبلاد كما كان الحال فى كنائس العصر القوطى وخاصة فى الأجزاء الشمالية من أوروبا حيث تقل أشعة الضوء .. ففى "العمارة التقليدية نجد أن النوافذ لا توجد بشكل عشوائى أو غير مدروس،ولكنها توضع لتؤكد واجهة معتدلة ومتوازنة تشكيلياً ومعمارياً على السواء "*١.

أيضاً من الملاحظ على أغلب النوافذ المصممة بالزجاج الملون فى الكنائس بمدينة الاسكندرية أنها كانت ذات شكل طولى رأسى – إن صغرت أو كبرت مساحاتها – فهذا عموماً هو طابع النوافذ فى الكنائس فى أى مكان من العالم ..حيث يعطى ذلك إمكانية أكثر لاختراق الضوء وخاصةً إذا ما ووجه هذا التنسيق بتنسيق آخر مماثل فى الحوائط المقابلة ..مما يساعد أيضاً على التقليل من اللمعان المتباين *.

---

*١ – محمد عبد اللطيف سمك –علاقة الفتحات بالفراغ الداخلى وأثرها فى التصميم – ص ٥٢ .

* – المرجع السابق – ص ٥٨،٦٠ .

وقد راعى المصممين فى أغلب الكنائس بالمدينة أن تكون النوافذ جميعها أو بعض من مجموعاتها (العلوية مثلاً) ذات حركة محورية ..لتسمح فى غير أوقات الصلاة بعملية تهوية للإيوان الرئيسى بالكنيسة .

وتواجد أغلب نوافذ الكنائس بالواجهات الشمالية والجنوبية هو نتيجة لتوجيه مذبح الكنيسة الرئيسى لناحية الشرق – لاعتبارات دينية سوف يتم الحديث عنها تفصيلياً – ..فإن هذا يساعد على عمليات التهوية ..فكما يذكر د.سمير حسن بيومى* فى جزء من كتابه عن توزيع النوافذ المفترض تطبيقه بمدينة الاسكندرية أن النوافذ يجب أن تكون (فى الحوائط المواجهة للشمال والجنوب وذلك لضمان حرية حركة الهواء المستمرة ووفرة التهوية) .

"وبما أن النوافذ المواجهة للجنوب تقوم بتضخيم ضوء الشمس المباشر فى الحيزات الداخلية فهى تتميز بعنصر الاستمرارية وقوة التحمل"*١ ..فلابد وأن يكون ذلك قد خدم عملية توزيع الإضاءة داخل الكنائس عموماً ومن ضمنها كنائس مدينة الاسكندرية ..

***وفيما يلى شرح لأهم خطوات العمل لتنفيذ الزجاج الملون :**

يعتمد تنفيذ تقنية الزجاج الملون على العديد من الخطوات المتتابعة والتى من الممكن الاستغناء عن بعضها (فى مرحلة التصوير على سطح الزجاج) وذلك تبعاً لتصميم الفنان .

ويبدأ العمل بتحضير التصميم بمقياس رسم يتناسب والمساحة المخصصة لهذا العمل،وكلما كبرت مساحة العمل كلما كان هناك احتياج لتقسيم التصميم داخلياً عن طريق استخدام الدعامات الرأسية أو الأفقية بما يتماشى والخطوط التصميمية للعمل ..كما أنه كلما زادت هذه المساحة كلما كان هناك إمكانية لكبر حجم القطع الزجاجية المكونة للتصميم ..إلا فى حالة إذا أراد الفنان أن يعطى إحساساً بدقة التفصيلات وصغرها مثلاً ..

يتم تكبير التصميم بمقياس النافذة الحقيقى (١:١) وذلك عن طريق النقل بأسلوب المربعات أو جهاز التكبير ..مع وضع جميع التفاصيل الخاصة بالتصميم، كما أنه يجب أن يكون

---

* – كتاب المناخ والعمارة – ص ٢٤ .

*١ – محمد عبد اللطيف سمك – علاقة الفتحات بالفراغ الداخلى وأثرها على التصميم – ص ٤٨ .

الخط المحدد لملامح التصميم بسُمك متساوى وتجويف أعواد الرصاص حتى لا يؤدى إلى اختلاف المقاسات وبالتالى ترحيل الشكل العام للتصميم .

تبدأ بعد ذلك مرحلة تقطيع الزجاج ذو الدرجات اللونية المختلفة تبعاً للتصميم نفسه وهى مرحلة التصوير بالزجاج ..بحيث تُحدد أشكال القطع على سطح الزجاج الأملس باستخدام أقلام (الفلوماستر) ثم تستخدم عجلة قطع الزجاج (ألماظة) فى هذه الخطوة وذلك بعد وضع عجلة القطع فى أحد مركبات زيوت البترول لتسهيل عملية سريان العجلة على سطح الزجاج ..بالإضافة الى استخدام الزراية التى تساعد على تسوية أحرف الزجاج بعد تقطيعه .

توضع قطع الزجاج بجوار بعضها البعض كما من المفترض أن تكون فى التصميم ويكون ذلك على سطح من الزجاج المضاء من أسفل light table حتى يتسنى للفنان أن يرى نتيجة عمله كما من المفترض أن تكون فى الطبيعة ،ثم تبدأ مرحلة التصوير على الزجاج ..وأهم ما يميز هذه المرحلة هو استخدام التقنية التى يطلق عليها ال grisaille وهى عبارة عن فرش مساحة من درجة لونية معتمة (بنى أو أسود) على سطح الزجاج ..حيث يتم رسم ووضع تفاصيل التصميم من خطوط وملامح للأوجه والزخارف وثنايا الأقمشة وما إلى ذلك من رسوم عن طريق استخدام أسلوب كشط أو طرح المادة اللونية السابق فرشها على السطح الزجاجى بآلات حادة بعد جفافها.

فى نفس مرحلة التصوير تستخدم (حسب رغبة المصمم) مادة الصبغة الفضية silver stain وهى عبارة عن نترات الفضة + الصمغ الكمبودى مع القليل من الصمغ العربى..بحيث توضع طبقة مخففة من هذه المادة على السطح الخارجى للزجاج ..وهى المادة التى ينتج عنها بعد حرق الزجاج فى الفرن (فى حالة استخدام الزجاج الأبيض) درجات اللون الأصفر ..أما إذا كان الزجاج الذى طُلى بها لونه أزرق فسوف ينتج عنها درجة خضراء .

أيضاً فى نفس مرحلة التصوير على الزجاج من الممكن إضافة بعض الأحماض مثل حامض الهيدروفلوريك (وذلك فى العصر الحديث) التى تساعد على إزالة الطبقة اللونية الرقيقة التى تغطى الزجاج (وذلك فى الأماكن التى يحددها المصمم لتصبح لديه الفرصة فى التنويع فى

درجات التصميم اللونية على نفس القطع الزجاجية وهو ما يطلق عليها قطع الزجاج البّراق flash glass) ..بينما تغطى الأجزاء المراد منعها من التأثر بهذا الحمض بمادة عازلة .

بعد ذلك تبدأ مرحلة حرق الزجاج فى الفرن فيما بين "١١٠٠ و ١٣٠٠ فهرنهيت (٦٠٠ إلى ٧٠٠ درجة مئوية) وفى هذه الأثناء يدخل الزجاج فى مرحلة الليونة مما يسمح للألوان بالتغلغل فى سطحه وتقلل درجة الحرارة ببطء حتى لا تحدث أية ضغوط على الزجاج بينما يبرد وعندئذ يمتزج اللون داخل الزجاج "* ١ .

يلى ذلك مرحلة تعشيق القطع الزجاجية عن طريق استخدام أعواد الرصاص وذلك بعد شدها لإعادة تقويم شكلها ..ثم توضع نسخة من التصميم على المنضدة الخاصة بالعمل بعد أن تثبت زاوية من الخشب بالناحية اليسرى من التصميم ليبدأ منها العمل حيث تتسنى الفرصة لرؤية واضحة لباقى أجزاء الشكل ..ويراعى فى عملية التعشيق عدم ترك أية ثغرات بين قطع الزجاج دون أن تغطى بحشوات صغيرة من الرصاص ..ثم تبدأ عملية اللحام عن طريق استخدام القصدير الخالص وهو متوفر بالأسواق أو باستخدام خليط من القصدير والرصاص معاً ..واللحام لابد وأن تسبقه خطوتان ..الأولى منهما وهى صنفرة الفواصل للتخلص من أكسدة الرصاص نتيجة لتعرضه للجو لفترات طويلة ..والثانية هى مس هذه الفواصل بحامض الكبريتيك لإزالة أية مواد عالقة بالرصاص .بعد الانتهاء من لحام الفواصل فى الناحية الأولى من العمل ..يتم قلبه للبدء فى لحام الفواصل بالناحية الأخرى ...

تبدأ بعد ذلك مرحلة عمل المعجون والذى يتكون من الإسبيداج +أكسيد الحديد الأحمر (السليقون) مع زيت بذر الكتان المغلى وقليل من الغراء والأكسيد الأسود ..ويستخدم هذا المعجون فى ملء الفراغات الناتجة بين حافتى الرصاص وسمك قطعة الزجاج كما أنه يزيد من قوة وتماسك العمل ..ثم يتم رش بعض بودرة الإسبيداج أو الزنك فوق سطح العمل حيث تُجرى عليها عملية التنظيف باستخدام فرشاة خاصة بذلك لتساعد على تغلغل المعجون بالفراغات ..ثم تتم عمل نفس خطوات المعجون بوجه العمل الآخر ،ثم يترك ليجف ليصبح جاهزاً للتركيب .

* ١ – إيمان محمد عبد الفتاح – استخدامات الزجاج فى الفراغات المعمارية فى أوروبا والمشرق العربى – ص ١٤٦،١٤٧ (عن مرجع آخر) .

ثانياً : التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف

وهو التعبير بأى مواد مُلَوَّنة فوق أسطح معمارية ثابتة كالأسقف والجدران ،وسوف نرى من خلال نتائج البحث الميدانى التفصيلية أن أغلب هذه الأعمال بالكنائس فى المدينة تحتل موقع الأسقف التى تتوسط الإيوان الكبير وفى الحِنيات التى تقع خلف المذبح الرئيسى وكذلك فى الأروقة الجانبية ،أما موقعها بالعمارة المدنية فقد كان يتنوع فيما بين الأسقف -لاسيما فى القصور والفيلات – ..وبين الجدران بشكل عام .

كما أن الأساليب الفنية التى قد اتبعت فى تنفيذ هذه الأعمال ..لم يكن لها اتجاهات فنية معينة نستطيع أن ننسبها الى المدارس الفنية المختلفة ،ولكن الأعمال التى قد نفذت فى القصور والفيلات الخاصة كانت غالباً ما تحاكى مشاهد من الأساطير الإغريقية وما شابهها من موضوعات حالمة تتسم بالترفيه .

وكان من المفترض قبل البدء فى الأبحاث الميدانية أن تكون التقنية المستخدمة فى مثل هذه الأعمال بعمارة مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث هى الفرسكو fresco ..نظراً لارتباط هذه العمارة بالقيم والخصائص الأوروبية ..والتى بدورها قد تميزت وارتبطت بتقنية الفرسكو ..وذلك منذ عصور النهضة الأوروبية .

إلا أننى عندما بدأت الدراسة الميدانية اكتشفت أن أعمال التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث قد استغنى فيها الفنانون والمصممون عن تقنية الفرسكو ..وذلك عن طريق استخدام التقنيات الأخرى المختلفة التى تبدو فى شكلها وكأنها فريسكو حقيقى ...

ومن المرجح أن يكون هذا الاستبدال قائماً على دراسة هؤلاء الفنانين لمناخ المدينة والذى يتميز بنسبة عالية من الرطوبة تجعل من بيئتها مكاناً غير صالحاً لمثل هذه التقنية ..أو ربما يكون ذلك أيضاً للتقليل من التكاليف والوقت والمجهود ..حيث أنه من المعروف أن أعمال الفرسكو تحتاج لدقة شديدة فى تنفيذها وأيضاً لتجهيزات خاصة للأسطح المعمارية الحاملة تفادياً لأى احتمالات مستقبلية لتأثير العوامل الجوية على هذه الأسطح .

وحيث أننى لم أقم بعمل مسح شامل لجميع أعمال التصوير الجدارى بالمدينة ..فلا نستطيع أن نجزم بعدم وجود أعمال من الفرسكو الحقيقى بالمدينة ..إلا أن فى جميع الأماكن

التى قد زرتها أو اخترتها كنماذج لأعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بالمدينة لم يكن هناك أثر لهذه التقنية ..وإنما دائماً أعمال شبيهة من حيث الشكل ولكنها مختلفة من حيث طريقة التنفيذ .

ورجوعاً للنماذج التى قد تم إدراجها بهذا البحث من هذه الأعمال والتى سوف يتم تناولها لاحقاً ..نجد أنه قد استخدمت فيها الطرق الآتية :

- التصوير على أسطح من القماش المجهز (التوال canvas)* قد سبق شده على أسطح خشبية والتى بدورها يتم تثبيتها على الأسطح المعمارية بعد ذلك ..
- التصوير على أسطح خشبية مجهزة ثم تثبيتها على الأسطح المعمارية .
- التصوير على أسطح من القماش المجهز أو نوعيات معينة من الورق المقوى والمجهز يليه عملية التثبيت على الأسطح المعمارية مباشرة ولكن بعد تجهيزها هى الأخرى بالمواد اللازمة لذلك .
- التصوير مباشرةً على الأسطح المعمارية وذلك بعد تجهيزها بطبقات من الشيْد أو الملاط المخصوص ..

* وربما يكون هناك مزيداً من الطرق التى قد استخدمت فى تنفيذ أعمال من التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف فى أماكن لم يتضمنها هذا البحث ..ولكن تعد هذه الأنواع السابق الحديث عنها هى ما تنحصر فيها هذه النوعية من طرق التصوير فى شتى الأماكن العديدة التى قد زرتها ...

ومن بين الطرق التى سبق الإشارة إليها تعد الطريقة الأخيرة هى أقرب التقنيات إلى المعنى والهدف المقصود من التصوير الجدارى ..حيث يكون العمل قد صُمم خصيصاً ليرتبط من خلال طريقة تنفيذه بالعمارة ارتباطاً أبدياً ليخلق ما يعرف بالوحدة العضوية..،أما الأعمال التى يتم تجهيزها بشكل مسبق على أسطح متحركة ثم تثبّت مرة أخرى على الأسطح المعمارية فإنها تعتبر أعمالاً مضافة الى العمارة وليست جزءاً منها ..وذلك بالرغم من محاولة المصممين من إضفاء الإحساس بأنها أعمال من التصوير الجدارى..إلا أن هذا التحايل لا يمكن مقارنته أكاديمياً بأهمية

* – يعتبر قماش الكتان أفضل الأنواع التي يمكن تجهيزها للحصول على (الكانفاس) بسبب متانته والتصاق أليافه مع بعضها البعض بقوة .

وقوة أعمال التصوير الجدارى الحقيقية والتى قد أثبتت قدرتها على مواجهة عوامل الزمن والبيئات المختلفة على مر التاريخ .

ويعتبر استشهاد البحث بالنماذج – سواء إن كانت تلك التى تحمل قيمة تشكيلية عالية أو متوسطة – التى استعان فيها المصممون بهذه الأساليب فى التصوير الجدارى هو تمثيلاً للطرق والتقنيات التى قد استخدمت فى التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث وتسجيلاً لها وللأعمال التى قد نفذت بها ..ولكن هذا الاستشهاد لا يعتبر اعترافاً بكَوْن هذه الأعمال نماذج للتصوير الجدارى كما هو مفترض أن يكون .

والجدير بالذكر أنه لم يمر من الزمن فترات كفيلة بإثبات قدرة مثل هذه الأعمال على الاستمرار ومقاومة العوامل الزمنية والظروف المناخية بالمدينة ..وإنما يبدو من خلال معظم هذه الأعمال أنها فى حاجة مستمرة الى الترميم والصيانة ..كما أن الكثير منها بالفعل قد بدأ فى التهالك –إن لم يكن قد تهدّم– حيث تظهر بها الشروخ والتصدعات ...

وذلك فضلاً عن استخدام مواد التصوير الزيتية وهى مواد معروفة بضعف مقاومتها للظروف الجوية والعامل الزمنى ..مما يجعلها غير صالحة لتنفيذ أعمال التصوير الجدارى بشكل خاص ..،وهو ما حدث بالفعل حيث غالباً ما لاحظت تشقق المادة اللونية التى تغطى الأسطح المعمارية وتطايرها ..ليظهر أسفلها اللون الطبيعى للملاط المستخدم .

وكان من المفروض أن تقوم مثل هذه الأعمال – وخاصة تلك التى تم تنفيذها بطريقة التصوير بالمواد الملوّنة على أسطح معمارية سابقة التجهيز – هو التشبه بأسلوب الفرسكو فى التصوير ..غير أن هذا الأخير يختلف اختلافاً جوهرياً ..فكلمة " Fresco الإيطالية تعنى طازج،وفى التصوير الحائطى تفيد معنى (رطب) صفة للملاط "* ١..حيث تصبح المادة اللونية بعد اكتمال العمل جزءً لا يتجزأ من الحائط ولا تسقط إلا بسقوط الحائط نفسه ،" فمن الخطأ أنه أطلق هذا الاسم على بعض التصوير الزخرفى من القرن التاسع عشر المصنوع على لوحات نسيجية ألصقت بالغراء على الحوائط أو المنفذ بألوان الزيت وبعض الأحيان بالشمع على حائط جاف "*٢.

* ١ – محمد حسن سالم – التصوير الجدارى ودوره فى المجتمع المصرى المعاصر – ص٦٨ .
* ٢ – بيير جيرير –محاضرات فى فن التصوير بالجير على الحائط – ص١ .

والجدير بالذكر أن كلمة " Secco الإيطالية تعن جاف ،ومن هنا تبدو غرابة أن يتكون هذا المصطلح (Fresco Secco) من هاتين الكلمتين المتناقضتين ،ولكـــن لكـــون الفرســك (الحقيقى) يعد أكثر أشكال التصوير ارتباطاً عضوياً بالحوائط فقد أصبحت كلمة فرسك تطلــق فى الاستعمال الدارج على كل أنواع التصوير الجدارى التى يستعمل فيها اللون بغض النظر عـن أساليب تنفيذها.ولكن عندما يكون التدقيق مطلوباً فإن صفة الجفاف تضاف لكلمة فرســـك ليعنى مصطلح الفرسك الجاف أنواع التصوير التى تنفذ على حوائط أو أسقف جافة وليســت على ملاط رطب كما فى الفرسك الحقيقى." • ١.

ونخلص مما سبق إلى أن أياً كانت المواد الملوّنة- سواء إن كانت زيتية أو التمبرا – التى قد استخدمها الفنانون للتصوير الحائطي فى مدينة الاسكندرية فى الفـترة موضـوع البحـث وفـى حدود الأمثلة العديدة التى تناولتها أو تلك التى لم تدرج بالبحث .. فـهى قطعـاً لم تكـن منفـذة بأسلوب الفرسكو الشهير والذى قد استخدمته العديد من الحضارات القديمة ثم شهد أقصى تألقه فى العصور الوسطى بأوروبا .

وفيما عدا الطريقة الأولى ضمن مجموعة الطرق التى اسـتخدمت بالمدينـة وسـبق وذُكـرت ..فإن باقى هذه الطرق تعتمد فى تقنيتها على التحضير الجيد لأرضية التصوير والهدف من هـذه الأرضية هو "منع امتصاص الحامل الزيت من طبقة اللون، والذى يتطلب تواجده لربط وتماسـك حبيبات اللون" ٢.. " ومن أمثلة هذه المواد البيضاء التى استخدمت لأرضية التصوير،الطباشــير chalk وأبيض الزنك zinc white وأبيض التيتانيوم titanium white، والجبـــس gypsum وأبيض الرصـــاص lead white . "• ٣

ولعّل كلمة جسّو gesso من أشهر ما استخدم للدلالة على أرضيات التصوير "المصنوعـة من مصيص باريس أو الجبس (كبريتات الكالسيوم المائية $CaSO_4 . 2H_2O$) والغـراء"• ٤ ،وهـى "فى الأصل كلمة إيطالية تعنى (جبس) ولكنها تطلق أحياناً على أى أرضية تلوين تصنع من مادة ملونة بيضاء أو من أية مادة خاملة بيضاء مع محلول الغراء إذا أحسن تحضيره على السطح فإنــه

• ١ – محمد حسن سالم – التصوير الجدارى ودوره فى المجتمع المصرى المعاصر – ص٦٨ .

• ٢ – ٣ – د.فاطمة محمد حلمى و مصطفى عطية محى –دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية – ص ٣٦ .

• ٤ – المرجع السابق – ص ٣٧ .

يعطى سطحاً كالعاج له مسامية مثالية لامتصاص الألوان ولو أن الجسو يجف ويتصلب بسرعة أقل من سرعة تصلب الجبس إلا أنه أصلد منه ويمكن تنعيم سطحه بسهولة وكفاءة أكبر "*١.
وقد أطلق علماء الآثار هذا الاسم – أى الجسّو – دلالةً على خليط الغراء ومسحوق الحجر الجيري الأبيض الذى استخدمه المصريون القدماء كإحدى أنواع الأرضيات للتصوير عليها .

* وفيما يلي عرض لأهم الخطوات المتبعة فى تنفيذ أكثر أساليب وتقنيات التصوير الحائطي انتشاراً فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث والتى غالباً ما استخدمت بها الألوان الزيتية * :

* أولاً :

إن التصوير الزيتي على القماش المجهز (التوال canvas) الذى قد سبق شده على أسطح خشبية هو أسلوب معروف ولا يحتاج إلى توضيحات أو شرح ..وهو أسوأ الأساليب التى من الممكن اللجوء إليها كى يحل محل الأساليب الأكاديمية للتصوير الجدارى ..

* ثانياً :

التصوير على الأسطح الخشبية المجهزة وهو أسلوب دارج ومستخدم إلى وقتنا هذا فى مجال التصوير الجدارى الغير أكاديمى وكذلك فى غير أغراض التصوير الجدارى ..
وتبدأ أولى خطوات هذا الأسلوب فى اختيار نوعية الأخشاب وأفضلها أخشاب الجوز التركى والماهوجنى والقان والحور والصنوبر وهى جميعها طبيعية ..بالإضافة إلى الأخشاب الصناعية مثل خشب (الأبلاكاش) المضغوط Presse wood وهو عبارة عن طبقات تعلو كل طبقة منه الأخرى على أن يكون اتجاه أليافها عكس التى قبلها وهكذا ،كما أن الأسطح "يجب أن تكون من الخشب القطرى وليس من الخشب الماسى"* ٢ ..كذلك يجب أن يكون الخشب المستخدم مؤقلماً حتى لا يتأثر بالعوامل الجوية ولاسيما الرطوبة ..

---

* ١ – أحمد على خليل – الصيانة التحضيرية لأعمال التصوير الزيتى فى مراحل الأداء الأولى – ص ٤ .

* – حسب أخذ الباحثة بشهادة القائمين على إدارة الكنائس والأديرة وغيرهم من الموثوق بعلمهم بهذا المجال والعاملين بترميم أعمال التصوير بالمساجد وكذلك حسب نتائج بعض التحليلات المعملية التى سوف تدرج بأجزاء قادمة من البحث .

* ٢ – أحمد على خليل – الصيانة التحضيرية لأعمال التصوير الزيتى فى مراحل الأداء الأولى – ص ٢ .

ويراعى تغطية وسد العقد الخشبية ومن الممكن أن يتم ذلك عن طريق حرقها بكاوية حديد ثم تغطيتها بأبيض الرصاص (واسمه التجارى "الاسبيداج") ..ثم يتم تخشين السطح الذى سوف يتم التصوير عليه .

يتم طلاء السطح الخشبي "من كلا الوجهين بمحلول جيلاتيني مكون من غراء جلد الأرنب المخفف بالماء بنسبة ١:١٥ بالوزن على أن يكون المحلول دافئ ثم يترك ليجف مع مراعاة أن تكون طبقة الغراء غير سميكة "* ١..وذلك لكى لا تتأثر اللوحة بتغير الرطوبة فيحدث تقوس فى سطحها .

يُطبق الجسو – يكون قوامه مثل الكريم السميك – على السطح الخشبى بواسطة سكين المعجون .."ويمكن وضع طبقة أخرى من الجسّو بعد جفاف الأولى إذا كان الخشب من النوع المسامى إلى حد ما ويضاف ورنيش الكوبال عادةً الى الجسّو لتقليل مسامية الجسّو حتى لا تفرش وتتمدد ألوان الزيت"* ٢، " ثم يطلى سطح الجسّو بطبقة واحدة من محلول الغراء فى الماء وذلك فى حالة خلط الجسّو بورنيش الكوبال أو بطبقتين فى حالة عدم استخدام الورنيش.ويحضر محلول الغراء بإذابة عشرة فروخ من الجيلاتين الأبيض فى نصف لتر ماء ساخن"* ٣ ..ويبدأ التصوير على السطح الخشبى عندما يجف هذا التحضير تماماً .

* **ثالثاً:**

وهى تلك التقنية التى قام فيها الفنانون بالتصوير على أسطح مجهزة من الورق المقوى أو القماش (canvas) ثم تثبيتها على الأسطح المعمارية بطريقة اللصق وهو ما يسمى بال marouflage * .

والمادة الأكثر استخداماً فى لصق (التوال) فى الحائط هو أبيض الرصاص (الإسبيداج) وذلك بعد عجنه بالزيت ومن الممكن إضافة القليل من زيت الدامار..حيث يتم فرد هذه المادة

* ١ – فاطمة محمد حلمى ومصطفى عطية محى – دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية –٤٢ .
* ٢ ،* ٣ – أحمد على خليل – الصيانة التحضيرية لأعمال التصوير الزيتى فى مراحل الأداء الأولى – ص ٣ .
* Ralth Mayer, Dictionary of Art Terms & Techniques - p235 .

بأقدار متساوية على كل من سطح الجدار وظهر (التوال) عن طريق استخدام فرشاة عريضة أو سكينة معجون ،ثم يتم بعد ذلك الضغط على (التوال) وفرده براحة اليد جيداً ..وأيضاً يمكن استخدام (رول) للتأكيد على تسطيح (التوال) .

أيضاً من الممكن تثبيت هذا القماش المجهز بنفس الطريقة على الجدار ثم يترك ليجف تماماً ثم يتم توزيع طبقة من الجسّو عليها تماماً كما تم التعامل مع الأسطح الخشبية والسابق شرحه ..وأخيراً بعد جفاف طبقة الجسّو يقوم الفنان بالتصوير عليه .

وفى كلتا الحالتين يفضل طلاء سطح القماش بطبقة رقيقة من محلول الغراء أو المحلول الجيلاتينى لمنع امتصاصه لزيت التصوير .

غير أن الأعمال التى تنفذ بهذه الطريقة عموماً ..عادةً ما تتعرض للتلف بسبب تأثير الرطوبة على القماش ..مهما كانت الاحتياطات التى قد توخاها الفنان ..وخاصةً فى ظل جو رطب مثل الذى تتميز به مدينة الاسكندرية .

بل إن (بعض المعماريين قد أوصوا بتأخير وضع أية أعمال تصوير بهذا الأسلوب فى الحوائط الى عامين عقب الانتهاء من أى عمل معمارى بسبب ما قد ينتج من تشققات فى الملاط الخارجى للجدران مع استقرار وتأقلم الإنشاء)*.

* رابعاً :

وهى كما سبق وذكرنا أقرب الطرق التى استخدمت بالمدينة الى أسلوب الفرسكو ..وهى التى يقوم من خلالها الفنان بالتصوير على الأسطح المعمارية بعد تجهيزها مباشرة ..بحيث تصبح الأعمال مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالجدران والأسقف .

وفى شرح مسبق لأسلوب الفرسكو تبين لنا الفرق الجوهرى بينه وبين الأسلوب الذى كان الأكثر انتشاراً فى أعمال التصوير الجدارى بالمدينة وهو التصوير بالمواد الملونة على طبقات من الشيد – باختلاف أنواعها – بعد جفافها .

* المرجع السابق .

ولعل هذا الأسلوب بشكل عام قد عرف فى مصر منذ تاريخها القديم ..،وكما سبق وذكرنا فإن هناك أنواع مختلفة من المواد البيضاء التى يمكن استخدامها كأرضية للتصوير ..مثل الطباشير والزنك الأبيض وأبيض التيتانيوم والجبس وأبيض الرصاص .

وفى عينة من جدار تم التصوير عليه بالصحن المكشوف بنفس الأسلوب بمسجد الإمام شرف الدين البوصيرى* المجاور لمسجد العباس المرسى بمنطقة الأنفوشى ..اتضح من خلال تحليلها عن طريق استخدام الأشعة السينية الحيودية * (أنظرص١٠٧،١٠٨) (عينة رقم٣) ..أن المكون الرئيسى للملاط المستخدم أسفل طبقة اللون كان من ال Calcite&Argonite ($CaCo_3$) أى كربونات الكالسيوم ..والذى يعد شيد الطباشير (أبيض الجير المحروق) أحد أهم أشكاله ،كما اتضح من خلال نفس التحليل وجود كميات ضئيلة من الكوارتز SiO_2 الموجودة بالرمال ،وكذلك وجود القليل من الجبس أو ما يعرف بمصّيص باريس Gypsum ($CaSo_4.2H_2o$) أو كبريتات الكالسيوم المائية ..،ثم الباريت Barite ($BaSO4$) وهو يمثل المادة الملونة التى استخدمت فى التصوير..،والجدير بالذكر أن ظهور المادة الملونة فى مثل هذه التحليلات يكون ضعيف لأنها تعتمد على الكتل الكبيرة وليس على طبقات رقيقة لا تعطى كثافة واضحة عند سحنها .

إلا أن هذه المادة الأخيرة وهى ما يطلق عليها كبريتات الباريوم إذا ما خلطت بمنجانات الباريوم $Ba\,Mn\,O_4$ فى تركيب المادة الملونة الزيتية ..ينتج عن هذا الخليط لون الأزرق المنجنيز * ..وهو تقريباً الدرجة التى كانت تغطى الملاط الذى تم تحليله ..

* وفى عينة أخرى لملاط ملون من أحد جدران كاتدرائية الأرثوذكس اليونان بالمنشية الصغرى (Evangelismos) أو التبشير.. [(أنظرص١٠٧،١٠٨) (عينة ١،٢)] ..اتضح من خلال نفس نوعية التحليل أن المكون الرئيسى للملاط هو مادة ال Gypsum ($CaSO_4.2H_2O$)..أى ما يطلق عليه مصيص باريس أو الجبس أو كبريتات الكالسيوم المائية ،ثم كميات أقل من كربونات

* – نسبةً الى مدينة (بوصير) بصعيد مصر وهو تلميذ لأبى العباس وقد اشتهر بمدحه للنبى (ص)،والمسجد الحالى كان آخر بناء له عام (١٨٥٨م) ويمثل الطراز التركى فى القرن ال١٩حيث كان المسجد الرسمى للمدينة منذ عهد الخديوى عباس حلمى الثانى وحتى عهد الملك فؤاد الذى اختار مسجد أبى العباس ليكون المسجد الرسمى للمدينة ،وهو مغلق حالياً للترميمات .

* – بمعامل وزارة الصناعة والتنمية التكنولوجية – الهيئة المصرية العامة للمساحة الجيولوجية والمساحات التعدينية – الإدارة المركزية للمعامل ..

* –– د. فاطمة محمد حلمى ومصطفى عطية محى – دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية – ص ٤٨ .

الكالسيوم المتمثلة فى Argonite & Calcite ($CaCO_3$) ..بالإضافة الى كميات ضئيلة من الكوارتز SiO_2 الموجودة بالرمال ...

وتعد نتائج هذا التحليل تقريباً عكس النتائج بالتحليل السابق ..حيث اعتمد الفنان فى تحضيره لملاط التصوير بكاتدرائية التبشير - وهو مازال بحالة جيدة - بشكل أساسى على مادة الجبس وكميات أقل من أبيض الجير المحروق أو الطباشير ..بينما اعتمد الفنان فى ملاط التصوير بمسجد البوصيرى بشكل أساسى - وهو الأقدم - على الطباشير ثم القليل من مادة الجبس .

وبالرجوع الى العاملين بترميم أعمال التصوير بالمساجد تبين أن استخدام الجبس المصيص كملاط رئيسى يسبق عملية التصوير بالألوان الزيتية هو الأسلوب الدارج حتى هذا الوقت .

وفيما يخص حالة أعمال التصوير الجدارى التى تم تنفيذها بهذا الأسلوب ..نجد أن الكثير منها هو الآخر فى حاجة الى أعمال ترميمية عاجلة حيث تظهر به الشروخ كما سوف نرى فى الكثير من النماذج المصورة فيما بعد ،وكذلك كثيراً ما نجد طبقة اللون قد تقشّرت وتطايرت مثلما هو الحال فى أعمال التصوير الجدارى القديمة .

وهناك من الأسباب العديد الذى قد يؤدى الى مثل هذه النتائج مثل "نسبة تركيز الغراء الزائدة عن النسبة المطلوبة والتى تستخدم لربط حبيبات الجسّو حيث يتقلص الغراء فيؤدى ذلك الى حدوث الطقطقة والتكسر"١ ،وكذلك قد يحدث هذا نتيجة لوضع "طبقات قوية من الجسّو فوق طبقات ضعيفة منه "* ٢ .

* ١- ٢ - د. فاطمة محمد حلمى ومصطفى عطية محى - دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية ، ص٩٧ .

ثالثاً : الفسيفساء

بالرغم من أن تاريخ مدينة الاسكندرية القديم ولاسيما أثناء الحضارة الإغريقية والرومانية بها ..هو تاريخ حافل بنماذج فى غاية الإبداع والجمال من أعمال الفسيفساء Mosaic..إلا أن ذلك لم يكن ذو تأثير على اتجاهات الفنون فى الفترة موضوع البحث .

وسوف نلاحظ من خلال نتائج البحث الميدانى لاحقاً قلة استخدام هذه التقنية بالمدينة ..وأن أغلب المنشآت المعمارية التى حوت مثل هذه النوعية من الأعمال قد انحصرت فى الكنائس ..وخاصةً تلك التى تتبع الطائفة اللاتينية للكاثوليك .

بل إن الكنائس التى قد تميزت بالطراز البيزنطى فى عمارتها وتصميماتها الداخلية بالمدينة لم تضم أعمالاً للفسيفساء ..فى حين أنه من المعروف أن هذا الطراز هو من أكثر الطرز التى قد شهدت فترات تألق لفن الفسيفساء .

لا يوجد سبب معين نستطيع أن نرجع إليه هذه الظاهرة ..فربما تكلفة هذه التقنية فى الفترة موضوع البحث كانت عالية ..أو ربما أنه كان هناك سعى وراء تنفيذ أكثر التقنيات إبهاراً وتجديداً بالمدينة مثل الزجاج الملون .

كما أنه من الملاحظ أن فى معظم الأحيان قد استخدمت خامتى الأزملتى Smalti أو التيسرا Tesserae ..وهما من الخامات التى تتمتع بدرجات متعددة من العائلات اللونية ،كما أن الأعمال التى قد تناولها هذا البحث تعتبر نماذج لمستوى وأداء راقى من فن الفسيفساء .

ومن المعروف لدى جميع الإدارات فى الدور الدينية التى قد نفذت بها هذه الأعمال ..أنها كانت تجلب من البلاد الأوروبية جاهزة وفى انتظار أن يتم تركيبها فى مواقعها المحددة ..تماماً كما كان يحدث مع تقنية الزجاج الملون ..حيث كانت تنفذ مثل هذه الأعمال فى الورش الفنية الأوروبية المتخصصة فى هذه الفنون آنذاك .

وليس من المشترط أن تقوم هذه الورش بالتصميم ..فمن الممكن أن يقوم الفنان المتخصص بوضع التصميمات المتفق عليها ..ثم تقوم مثل هذه الورش فقط بخطوات التنفيذ ..وهو ما كان

يتناسب مع روح العصر ..إلا أن أسلوب الترصيع بالطريقة الغير مباشرة يفرض مستوى واحد من الارتفاع بالنسبة لقطع الفسيفساء ..مما يعنى ثبات درجة انكسار الضوء على أسطحها .

ولما كانت هناك طريقتان لتنفيذ أعمال الفسيفساء ..الطريقة المباشرة والأخرى الغير مباشرة .. فمن المفترض أن تكون أغلب هذه الأعمال الموجودة بمدينة الاسكندرية قد نفذت بالطريقة الغير مباشرة ..،ونستطيع تلخيص أهم خطوات العمل لتنفيذ تصميم من الفسيفساء بهذه الطريقة كالآتى :

يتم وضع خطوط التصميم على الورق التنفيذى بنفس مقياس الرسم الطبيعى ..ثم تقطع الخامات التى سوف ينفذ بها العمل حسب الدرجات اللونية الخاصة بالتصميم ..ثم تثبت على سطح الورق التنفيذى فى وضع مقلوب ..وذلك عن طريق مادة لاصقة مثل النشا أو الغراء .

يكون قد سبق هذه الخطوة أو زامنتها مرحلة تحضير للحائط الذى سوف يثبت به العمل..فيجب تنظيفه من الأتربة والأملاح العالقة به ..كما يجب التأكد من خلوه من الرطوبة مع ضمان عدم وصولها إليه بعد ذلك ..فإذا كان قديماً يفضل إزالة طبقة الملاط القديمة به لأنها قد تحتوى على نسبة من الرطوبة أو الأملاح ..ثم يتم تخشين السطح ثم غسله بالماء للتأكد من عملية النظافة ويترك ليجف تماماً .. وفى مرحلة العزل من الممكن أن يتم ذلك عن طريق استخدام مادة مثل البيتومين.." أو إقامة حائط صناعى أمام الحائط الأصلى مع ترك ممر هوائى بين الاثنين يمنع تسرب الرطوبة للحائط الجديد " ١* .

يتم تكوين الملاط والذى يتكون من الرمال وبودرة الرخام والأسمنت (أو الجير) ..وذلك بعد أن تنخل هذه المواد للتخلص من أية شوائب بها ..ثم يضاف إلى ذلك الخليط الماء للحصول على قوام متجانس ..ومن الممكن أن يوضع الملاط على ثلاثة مراحل الواحدة تلو الأخرى وقبل أن تجف التى تسبقها حتى يتماسك جميعاً ..

---

* ١ – مجدى سعيد الطنطاوى – فن الفسيفساء فى مصر – ص٥٧ .

يلى ذلك مرحلة تثبيت العمل المثبت على الورق التنفيذى فوق السطح المجهز بالملاط ..مع الضغط الجيد على قطع الفسيفساء لكى يصبح السطح مستوياً ولضمان تغلغل القطع جميعاً بالملاط ،وبعد أن يجف الملاط تماماً يُندى السطح الورقى الذى يغطى العمل ثم يرفع عنه .

وقد يتم تقسيم العمل إلى عدد من المساحات فى حالة كبر مساحة التصميم الكلى ثم ترقم وتثبت الواحدة تلو الأخرى من أعلى التصميم إلى أسفل مع مراعاة التحام هذه المساحات بشكل غير ظاهر.

" وفى اليوم التالى يُجرى تنظيف السطح بفرشاة مبللة بحامض الهيدروكلوريك المخفف بنسبة ١٥-٢٠ % وعقب ذلك مباشرة يغسل سطح العمل بالماء جيداً لإزالة آثار الحمض"١*.

---

* – المرجع السابق – ص٦٣ .

THE MINISTRY OF INDUSTRY
AND TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT
THE EGYPTIAN GEOLOGICAL
URVEY AND MINING AUTHORITY
Central Laboratories Sector
1, Ahmed El-Zaiat St, Dokki - Gezah - Egypt
Tel: 3370511 - 3370732
Iead Office of Central Laboratories Sector
Tel: 3370551 - Fax: 3371168



وزارة الصناعة والتنمية التكنولوجية
الهيئة المصرية العامة
للمساحة الجيولوجية والمشروعات التعدينية
الإدارة المركزيــــة للمعامـــــل
١ ش أحمد الزيات – الدقى ت : ٣٣٧٠٥١١ – ٣٣٧٠٧٣٢
مكتب رئيس الإدارة المركزية
ت: ٣٣٧٠٥٥١ – فاكس ٣٣٧١١٦٨

السيد الأستاذ / الدكتور وكيل كلية الفنون الجميلة لشئون الدراسات العليا- جامعة الاسكندرية

تحية طيبة و بعد

بالإشارة إلى كتابكم بتاريخ : ٢ /١٠ /٢٠٠٠م

بشأن طلب تحليل : بالاشعة السينية الحيودية

لعدد : ٣ عينة : بلاطون – بحث خاص بالاستاذة/زينب محمد نور الدين

عــدد

نتشرف بأن نرسل لسيادتكم رفق هذا ١ نسخة بنتائج التحليل المطلوب .

وتفضلوا بقبول فائق التحية &

رئيس الإدارة المركزية للمعامل

دكتورة / فريال مرسى البديوى

تحريراً فى ١٠/ ١٠/ ٢٠٠٠م

ز.م

الإدارة المركزية للمعامل المكتب الفنى
صادر ١٢٦٧
التاريخ ١٠/١٠ التوقيع

X-Ray Diffraction Analysis For 3 Samples

The present report deals with X-ray diffraction analysis for 3 samples. The samples were delivered to the X-Ray Diffraction Lab. by Dr.Zeineb Mohamed Nour El-Din Faculty of Fine Arts- Alexandria University and were given the Central Lab N^os^ 10152-10154.

Technique used :

A Philips X-Ray Diffraction equipment model PW/1710 with Ni-filter, Cu-radiation (λ-1.542Å) at 40 KV, 30 MA and scanning speed 0.02°/sec were used. The reflection peaks between 2θ = 2° and 60°, corresponding spacing (d, Å) and relative intensities (I/I°) were obtained. The diffraction charts and relative intensities are obtained and compared with JCPDS files.

Results :

X Ray Diffraction analysis revealed that the samples are composed of the following minerals in a decreasing order of their abundances as shown below in the following table :

Sample No.	Major Const.	Minor Const.	Trace Const.
1	Gypsum	Anhydrite and Calcite	Quartz and Argonite
2	Gypsum	Anhydrite and Calcite	Quartz
3	Calcite	Argonite	Barite,Quartz and Gypsum

N.B.

Quartz	: SiO_2	Aragonite	: $CaCO_3$
Gypsum	: $CaSO_4.2H_2O$	Calcite	: $CaCO_3$
Anhydrite	: $CaSO_4$	Barite	: $BaSO_4$

Analysed by
Geol. Shohdy Ishack Saeid
Geol. Islam A. Salama

Director of X-Ray and Thermal Dept
Geol. Adel Wadie

General Director of Mineralogical and *Geochemical Dept.*
Sohair Youssef

Head of Labs. Sector

Dr. Ferial M. El Bedewy

الباب الثانى

التصوير الجدارى بالعمارة
الدينية بمدينــة الإسكندرية منذ بداية
القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا

تمهيد

ضم المجتمع المصري عامةً والسكندري بشكل خاص عبر التاريخ العديد من العقائد والديانات تبعا للحقبات الزمنية والسياسية التى توالت عليه .. وقد تعايشت جميع الديانات مع بعضها البعض داخل المجتمع ، حتى أن بعض هذه الديانات قد أثرت على بعضها البعض فى الكثير من الشكليات ومناسك التعبد وكذلك التشكيل المعمارى الداخلى والخارجى لدور العبادة ..فتشابه على سبيل المثال البناء الداخلى للكنيسة الأرثوذكسية الى حد ما مع المعبد اليهودى القديم تأثراً به ..وخاصة في الجزء الخاص بالمذبح أو الهيكل والذى تقتصر إمكانية التواجد فيه على الكاهن فقط ..وهو أحد معالم المعبد المصرى القديم فى الأصل .

وفى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً ..كان هناك ثلاث ديانات أساسية بالمجتمع المصري عموماً وهم حسب ترتيبهم من حيث الأقدمية الزمنية : (اليهودية والمسيحية ثم الإسلامية) ،إلا أن الأهمية الخاصة بأعمال التصوير الجدارى التى تعبر عن معتقدات هذه الديانات تفرض ترتيباً آخر لتناولها ..ولذلك وتبعاً لمدى انتشار هذه الأعمال من حيث الكم والكيف وسوف يتم تناول الديانات الثلاث من خلال هذا البحث كالتالى : المسيحية تليها الإسلامية ثم اليهودية .

وفى المجتمع السكندري بوجه خاص وكما سبق الحديث عن ذلك تفصيلياً .. قد تعددت الجنسيات الأجنبية مما قد أثرىَ فى تنوع الشخصيات الفنية بدور التعبد الخاصة بكل من هذه الطوائف ..إلي جانب التنوع في المذاهب العقائدية المختلفة بالديانة الواحدة وهو ما يتضح فى الديانة المسيحية بشكل خاص .

وقد ساعد استتباب الأمن فى المدينة سياسياً واجتماعياً على تشجيع كل من هذه الطوائف والجماعات بتشييد المزيد من دور العبادة المختلفة جنباً إلى جنب ..وكان لكل منها استقلالها التام وحريتها فى إقامة أنشطتها الخاصة بها .

وعلى سبيل المثال فى إحدى الإحصائيات الخاصة بنسب اعتناق مختلف الجنسيات الموجودة بالمدينة لهذه الديانات الثلاث• (١) (شكل٢٨ ،ص١٢٧)،يتضح أنه بحلول عام

• ١ –إحصائية بكتاب [Robert Ilbert ,Alexandrie (1830-1930) p 816)]

(١٨٩٧م) كانت معظم الجاليات الأجنبيـة بالمدينـة تعتنـق المسيحية بمذاهبـها الثلاثـة وخاصـة المذهب الكاثوليكي ..يتبعه مذهب الأرثوذكس الذى يشكل غالبيته العظمى الجالية اليونانية ،ثم المذهب البروتستنتي وأخيرا اليهودية ،وبالطبع كان الدين الإسلامي يكـاد ينحصر فـى غالبيـة الشعب المصرى ..

غير أنه فى السنوات اللاحقة لهذا العام وفى أوائل القرن العشرين أخذت نسبة معتنقي اليهودية ومن بعدها مذهب الأرثوذكس المسيحى يرتفع أكثر فأكثر بالمدينة.

وقد أدى ذلك كله إلى التوسع فى بناء المزيد مـن دور التعبـد المختلفـة فـى ذلـك الوقـت ..وكل حسب انتماء طائفته الأجنبية وبالتالى تنوعت الطرز المعماريـة ذات الطـابع الأوروبـى فـى هذه المبانى وخاصة الكنائس التى تتبع المذهب الكاثوليكي الذى ينتمى الى أصول لاتينية (فرنسية - إيطالية) والذى غالباً ما كان يميل المهندسون المسؤولون عن تصميم كنائسـه ..إلى إحيـاء الطـرز الإيطالية بالعصور الوسطى وكذلك الطرز القوطية والرومانسك أحيانا، وكذلك مذهـب الأرثوذكـس الذى ينتمى الى أصول يونانية غالباً ما حرص مصممو كنائسه على الحفاظ على الأسلوب البيزنطى فى العمارة والتنسيق الداخلى والأعمال الفنية بها مع التأثر بالروح القبطية .

ومن الملاحظ أثناء البحث الميدانى الذى قمت به – والذى سوف يتضح من خلال الأجزاء القادمة من البحث – أن المؤسسات الدينية المختلفة الجنسيات قد استعانت فـى أغلـب الأحيـان بالمعماريين أو المصممين الذين ينتمون الى نفس جنسية ومنشأ هذه المؤسسات .

وجدير بالذكر أن هذين المذهبين – أى الكاثوليكى و الأرثوذكسى اليونانى – هما من أكثر المذاهب اللذين قد ذخرت العمـارة الدينيـة الخاصـة بـهما مـن كنـائس وأديـرة بأعمـال التصويـر الجدارى القيمة متفوقةً فى ذلك على دور العبادة الأخرى بالمدينة فى هذه الفترة ..وهو ما سـوف يتضح من خلال هذا البحث .

وأعمال التصوير الجدارى بالعمارة الدينية عموماً التى أنجـزت بمدينـة الاسـكندرية فـى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً ..تتميز بالعديد من القيم والعلامات التاريخية والفنية وتعد الأفضل من نوعها فى هذه الفترة ..لما تقدمه من تعبير عالى من خلال القصص الدينى أو الفكر الخاص بكل عقيدة من فلسفة كونيـة ورمـوز ..كـل علـى حسـب معتقداته وكيفية توظيف الأعمال الفنيـة بشـكل خـاص لتسـهيل عمليـة التوصيـل لمفـاهيم الديـن وتعاليمه ..إلى جانب التأثير الروحى والنفسى spiritual & psychological علـى المتلقـى أو

بمعنى أصح هنا -المتعبد- عند دخوله المعبد أو الكنيسة أو المسجد ..ومن هنا يتضح مدى أهمية فنون التصوير الجدارى فى أداء هذا الدور حيث أنها الأكثر ملائمة لهذه الأماكن من حيث علاقتها الحميمة والدائمة بالعمارة ..وكما هو الحال فى العمارة الأوروبية التى قد سعت الجاليات الأجنبية لنقلها إلى مجتمعاتهم الجديدة .

والجدير بالذكر أن هذه الأعمال لم تقتصر على أهميتها وظيفيا فقط وإنما أيضا تشكيلياً ..وذلك من خلال لغة الشكل ومفرداتها من أضواء وظلال ،فراغ ومشغول ،تجسيم وملامس وما إلى ذلك من قيم تشكيلية جميلة تقدمها هذه الأعمال ..فهى بالرغم من أنها كانت فى كثير من الأحيان نقلاً عن النماذج الأوروبية مصغرة (غالباً) ان كانت أو بأحجامها الأساسية ،إلا أنها تحمل قيمة تشكيلية عالية أكثر من مثيلاتها المتواجدة فى العمارة المدنية وخاصة القصور والفيلات الخاصة والتى كانت غالبا ما تفتقر إلى الحس التعبيرى ،وتميل إلى الحس الزخرفى لتتلاءم فى ذلك مع وظيفتها .

ويلاحظ أنه لدى تناولي لتحليل هذه الأعمال الفنية أو تناول القصص الديني الخاص بكل عقيدة على حده ..لم أتدخل فى فلسفة هذه العقائد والبحث عن مصداقيتها ..حيث أن جميع المعلومات أو الأحداث التاريخية الخاصة بكل ديانة كانت نقلاً عن معتنقيها دون أى تدخل .

الفصل الأول

التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية

مقدمة

إن التصوير الجدارى بشكل خاص من أهم الفنون التى ارتبط بها الفن المسيحى منذ نشأته ..كما ارتبطت به الكنيسة ولكن بدرجات مختلفة ومتنوعة حسب العديد من المجتمعات والاتجاهات والعقائد وتطور المراحل الزمنية التى اختلفت فيها الآراء من حيث مدى إباحة أو تحريم استخدام الفنون وخاصة تلك التى تصور الكائنات الحية ولاسيّما البشر والشخصيات المقدسة ..وكان من نتائج ذلك أن يتدخل رجال الدين فى تحديد واختيار التصميمات الفنية التى تتعرض لأحداث القصص الدينى ورموزه وكيفية تناول الفنان لأعماله ...

ولّما كان هناك أهمية قصوى فى استخدام الفنون بشكل أوسع بالكنيسة ..حتى تساعد على توصيل تعاليم الدين وتاريخه إلى العامة الأميّين وجذبهم ..وكذلك إثارة روح الخشوع والرهبة لديهم بداخل الكنيسة ..لم يعد الأمر يتعلق ببعض الزخارف النباتية أو المجردة فقط ..و إنما نمت العلاقة بين الكنيسة والفنون بشكل مطرّد ..

وأصبح على الرغم من ذلك هناك أكثر من منهج فى الكنائس المسيحية فى التوسع أو عدمه فى استخدام الفنون التشكيلية بداخل الكنيسة ..كل على حسب مذهبه .

وتعتبر عمارة الدين المسيحى من أكثر أنواع العمارة تنوعا فى الطرز والاتجاهات المعمارية ..والتى قد تألق من خلالها التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث..حيث أنها فترة زمنية حديثة من عمر التاريخ قد استقرت فيها الآراء المختلفة للقيادات الدينية على المستوى العالى إلى حد ما ..فلكل مذهب حريته الكاملة فى توظيف ما يشاء من فنون تشكيلية لخدمة العبادة داخل كنيسته . ..وقد ساعد هذا الاختلاف فى المذاهب بالدين المسيحى على تنوع الاتجاهات الفنية للتصوير الجدارى بالمدينة والتى غالباً ما كان المصمم ناجحاً فى تحقيق الوحدة العضوية بها مع الطراز المعمارى الذى تعرض من خلاله .. إلا فى بعض الأحيان عندما كانت تضاف بعض الأعمال الفنية إلى الكنيسة فى وقت لاحق من التصميم

الأساسي .. حيث كانت هناك بعض التصميمات التى تتنافى وطراز المبنى الرئيسى للكنيسة ..كما سوف نرى من خلال أجزاء قادمة من البحث .

وقد كان لكل مذهب وسيلة أو منهج قد يختلف كثيرا أو قليلا عن الآخر فى تقديم ونشر هذه التعاليم ..وقد ظهر ذلك من خلال التصوير الجدارى وغيره من الفنون المتعلقة بالعمارة ..وذلك فضلا عن اختلاف جنسيات الجاليات الأجنبية بالمدينة،فقد كان لكل منها اهتماماتها وميولها الفنية نقلا عن أصولها بأوروبا ...

*** نبذة تاريخية عن علاقة الديانة المسيحية بمدينة الاسكندرية :**

إن الاختلافات الموجودة بين المذاهب المسيحية وبالتالى فى نوعية الفنون المرتبطة بالعمارة الدينية لكل مذهب لها جذور تمتد إلى التاريخ البعيد ..وهى التى تقف وراء إتباع كل مذهب لنسق معمارى وفنى معين دونا عن الآخر ..وهو ما يستدعى الخوض فى هذه الأصول التاريخية .

فلقد اشتركت مدينة الاسكندرية منذ البداية فى تحديد معالم هذه الاختلافات .. فهى تعتبر من أقدم المدن المصرية التى اعتنق أهلها الدين المسيحى ..والذى قد وصل إليها فى وقت قد ضاقت فيه الشعوب بالظلم أثناء حكم الإمبراطورية الرومانية ..إلي جانب الفراغ الروحى الناتج عن تعدد العبادات الوثنية ..شرقية إن كانت أو غربية والتى أخذت تفقد جاذبيتها بمرور الزمن وفشلت فى استقطاب أصحاب العقول المستنيرة وذوى الفكر الحر فى ذلك الوقت .

ونتيجة للنهضة العلمية التى بلغت إياها مدينة الاسكندرية فى العصر الهلينستى ..كثيرا ما قد تقابل العلماء والمفكرون ليتناقشوا فى أمور الدين وغيرها فنتج عن ذلك "نوع من الامتزاج الفكرى تمخض عنه بعض الأفكار التى أفرزت مذاهب فكرية جديدة أدت فى بعض الأحيان إلى محاولات للتوفيق بين العبادات المختلفة وهى التى عرفت باسم [بالحركة التوفيقية]Syncretism" ١..غير أن جميع هذه المحاولات قد باءت بالفشل وتزايد الصراع بين الفلسفات والأديان ..فجاءت المسيحية لتصحح جميع المفاهيم السائدة فى ذلك الوقت .

ومن الاسكندرية التى تسربت إليها الديانة المسيحية من خلال بعض التجار الذين كانوا يتنقلون فيما بينها وبين فلسطين ..منها بدأت الديانة المسيحية تنتشر فى باقى أنحاء مصر ..

• ١ – أ.د. محمود سعيد عمران – مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور – ص٨٧ .

وكنيسة الاسكندرية تعد ثانى أقطاب الديانة المسيحية فى العالم بعد الفاتيكان ..وقد استمدت الكنيسة هذه القوة و الأهمية لعدة أسباب أهمها أن بعد اعتراف الإمبراطورية بالديانة المسيحية قد ازداد اعتناقها من قبل من اشتهروا بالعلم والفلسفة ..فكان لكنيسة الإسكندرية دورها الهام "وذلك من خلال الحديث عن الخلافات الدينية التى حدثت فى جوف العقيدة وفجرتها كنيسة الإسكندرية ، وأسهمت بالنصيب الأوفر فى توجيهها فى العالم المسيحى بأسره "* ١ .

ولم تكن الخلافات بين كنيسة الاسكندرية وبين غيرها من الكنائس بسبب اختلاف الآراء الفلسفية للدين فقط .. و إنما أيضا لاعتبارات تتعلق بالحياة السياسية والجغرافية والتراث التاريخى والدينى السابق على المسيحية لدى كل أمة..وقد أدت جميع هذه الاختلافات إلى انقسام الديانة المسيحية إلى مذهبين أساسيين وهما ..الكاثوليكي (المذهب العالمى) والأرثوذكس (المذهب المستقيم) متمثلاً فى الأقباط (المسيحيين فى مصر) .. والذين سرعان ما انضم إليهم بعد ذلك طوائف من جنسيات أخرى ..أغلبها شرقية ..

* وفى عام (١٧١٥م) وضمن اتجاهات ثورة فولتير **Voltaire** ظهرت الاعتراضات والمهاجمات الشديدة ضد الكنائس .. من أهمها رفض جميع صور الفنون المبالغ فى استخدامها بالكنيسة، فتمخض عن تلك الثورة المذهب المسيحى الثالث وهو مذهب البروتستنت ..والذى كانت له أصول فيما قبل هذا التاريخ ..حيث " أدت الثورات البروتستانتية فى شمال أوروبا فى القرن السادس عشر إلى ثورة هائلة "*٢ ...

وهكذا أصبح للديانة المسيحية ثلاثة مذاهب ..جميعهم يؤمنون بالثالوث المقدس **(الآب – الابن والروح القدس)**.. ،والديانة المسيحية بمذاهبها الثلاثة ليست كمثل أى من الديانات الأخرى فى تنوع التأثيرات الجذرية التى حدثت فى فنون العمارة الدينية لدى كل من هذه المذاهب ،حيث وظف كل منهم هذه الفنون حسب الفكر والفلسفة العقائدية وكذلك مناسك التعبد الخاصة به .

---

* ١ – أ.د محمد محمد مرسى الشيخ – مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر التاريخ – ص٨٢ .

* ٢ – إيمان محمد عبد الفتاح – استخدامات الزجاج فى الفراغات المعمارية فى أوروبا والمشرق العربى – ص ٣٨ .

وقد نتج عن هذه الاختلافات تنوع وثراء فى المادة الفنية موضوع الدراسة ..فعلـى سـبيل المثال نجد هذه الاختلافات تمتد أيضا لتؤثر على الذاكرة التاريخية للمذاهـب التـى تحفـظ سـير القديسين الذين لحقوا بعصر الرسـل.. حيـث أن هنـاك مـن الشـخصيات المقدسـة لـدى المذهـب الكاثوليكى من لا يعرفهم الأرثوذكسيون والعكس صحيح ..فبطبيعة الحال كان لكل مذهب منهما المجتمع الذى قد تبلور به ..فتنوعـت الشـخصيات المقدسـة التـى يظـل المجتمـع المحيـط بـها يتذكرها ويقيم على أرواحها الصلوات والأعمـال الفنيـة التـى تحكـى قصتـها تخليـدا لقدسـيتهم ودورهم فى تاريخ الدين المسيحى .

كما أن من ذكاء وتفنن المبشرين الأوائل بالديانة المسيحية أن ينشروا تعاليم الدين الجديد فى كل مجتمع بأسلوب يتلاءم مع بعض القناعات أو الأشكال التى قد سادت هذا المجتمـع مـن قبل .. كأن يتأثر شكل الكنيسة القبطية فى مصر بالمعبد المصرى القديم أو اليهودى القديـم الـذى يحمل سقفه اثني عشر عمودا يمثلون الأسباط (الرسـل) الإثنـى عشـر ..بينمـا يمثلـون فـى عمـارة الكنيسة تلاميذ السيد المسيح وهم يعتبرون الاثنى عشر عمودا فى البناء الروحى الذى هو الكنيسة المقدسة.

كما أن الكثير من طقوس ومعتقدات الديانة المسيحية يتشابه مع "ما كان موجـــودا فى العبادات الأخرى مثل اليهودية، وحركة التصوف المنتشرة آنذاك ،حتى الوثنية التى كــــانت فى مصر وبلاد فارس وبلاد اليونان فكل هذه الديانات عرفت مفهوم : الموت والبعث ، وتنـــاول القربان المقدس ،والتعميد والخلاص ، والاخوة الإنسانية تحت أبوة الله ."•١

وبينما يحرم استخدام التمـاثيل بجميـع أشـكالها المجسـمة فـى أغلـب كنـائس الجـزء الشرقى من العالم .. يظل فن النحت موجودا لخدمة الدين المسيحى فى أوروبـا ومـا يتبعـها مـن كنائس كاثوليكية فى العالم ..وذلك بعد أن ساد فن النحـت الفنـون جميعـا مـن قبـل مـن أجـل الديانة الوثنية ،فيعاد توظيفه ولكن بمفهوم جديد يتناسب مع الذاكـرة الوجدانيـة للشـعوب فـى هذه المنطقة (أى أوروبا) ودون أن يتعارض مع الدين الجديد ، وهكذا ...

• ١ – د/ صبرى أبو الخير – تاريخ مصر فى العصر البيزنطى – ص ٣١ .

وهو ما يبرر التنوع فى الفنون التى تخدم الكنيسة والدين المسيحى .. وسوف نحاول توضيحه من خلال الحديث عن أصول هذه الاختلافات لدى كل مذهب على حده .. وذلك من خلال العمارة المسيحية الموجودة بمدينة الاسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا .

* وتشترك جميع الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية فى عناصر أساسية لا تختلف فى تواجدها من واحدة إلى أخرى ..ولكنها قد تختلف فى شكلها أو طرازها أو أسلوب وشعائر التعبد بداخلها ..حيث أن مذهب البروتستنت قد تختلف الكنيسة التابعة له فى الكثير أو القليل من تشكيلها وتوظيفها لهذا الشكل فى إقامة الشعائر الدينية ..فعندما قام البروتستنت بثورتهم ضد الكنيسة الكاثوليكية بأوروبا وانشقوا عنها ..غيروا ولخصوا فى العديد من المناهج والشعائر والأشكال الدينية فى حياتهم وبالكنيسة .. لدرجة أن الكنيسة الأرثوذكسية وخاصة القبطية تنظر إليهم نظرة دونية فهم بالنسبة لها منشقون قد تجاوزوا حدود الدين والكنيسة ..

فنجد أن جميع الكنائس الكاثوليكية بأنحاء العالم تتبع الفاتيكان بروما ..بينما تقسم الكنائس الأرثوذكسية فى العالم إلى سبعة هم "مصر وسوريا والروم (وتضم طائفتهم اليونان) والأرمن والهنود والروس والأحباش وهم جميعا قريبون من بعضهم البعض كثيرا فى عقيدتهم وشعائرهم داخل الكنيسة ..بالإضافة إلى الكلدان الذين يعدون من الأرثوذكس ولكنهم أقرب إلى ما يسمى بالنسطوريون وهم منتشرون بالأردن والعراق والمناطق المجاورة "*١..فى حين أن الكنيسة البروتستنتية يصل عدد طوائفها العرقية إلي حوالى ٢٤ طائفة ..فالكنيسة الواحدة قد لا تتبع الكنيسة الأخرى ..فتمخض عن ذلك أن سمت كل كنيسة نفسها اسما مختلفا عن الآخر فمنهم الإنجيليون والمعمدانيون والروحانيون وغيرهم .. وقد ساعد على ذلك تفاعل المجتمعات مع تراثها وبيئتها ..كل على حسب موقعه الجغرافى ورصيده الثقافى والتاريخى .. فظهرت اتجاهات للديانة المسيحية تتزعمها كنائس بروتستنتية مختلفة فى أرجاء العالم ..منتهجين فى ذلك فلسفات عقائدية مختلفة ..يتبعون فى تعبدهم شعائر مختلفة عن بعضها البعض ..وبالطبع كان لذلك أثرا واضحا على استخدامات الفنون بداخل الكنائس الخاصة بكل منهم ..فعلى سبيل المثال نجد أن الكنيسة الانجيلية (وهى إحدى الكنائس البروتستنتية) قد اعتدلت فى تناولها

---

*١ أ. جورج إبراهيم عبد الملاك – مكتب خدمة بطريركية مارى مرقص للأقباط الأرثوذكس، (حديث شخصى ١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

لوظيفة الفنون بداخل الكنيسة ..حيث اهتم الإنجيليون باستخدام فنون الزجاج الملون بكنيستهم اهتماما واضحا.. – في حين أنه من المعروف أن الكنيسة البروتستنتية عموما تكاد تخلو من الأعمال الفنية ولذلك لم يتم تناولها من خلال هذا البحث – ،إلا أن الإنجيليين يقتربون كثيرا من المذهب الكاثوليكي ليس فقط في استخدامات الفنون التشكيلية داخل الكنيسة من حيث التصميم العام وكذلك استخدام الزجاج الملون وإنما أيضا في اتباع شعائر التعبد بالكنيسة ، "إلى أن قامت إحدى الكنائس الإنجيلية بتصوير إحدى السيدات في زى وشكل مطران ..فقوبل ذلك من جهة الكنيسة الكاثوليكية بالرفض والاستنكار حيث أن تاريخ الكنيسة عموما يخلو من المطارنة الإناث "*١..

*ومما سبق يتضح لنا أن للديانة المسيحية ثلاثة مذاهب أساسية وهم الأرثوذكسية والكاثوليكية والبروتستنتية ..وفي حديثنا عن الشكل العام للكنيسة وتناولها للأعمال الفنية ..نخص الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية وكذلك الإنجيلية والتي كما سبق وذكرنا تقترب من الكنيسة الكاثوليكية في الكثير من الملامح ..وهما ثلاثة نماذج من الكنائس الموجودة بمدينة الاسكندرية وينطبق عليهم موضوع البحث ..مع اختلاف وتنوع الجنسيات و الطوائف العرقية التي تتبع مذاهبهم الثلاثة .

*** التصميم الداخلي للكنيسة وأثر استخدام الرموز على الفنون المسيحية:**

إن علاقة الدين المسيحي بالرمز علاقة قديمة ..بدأت مع حركات الاضطهاد ضد المسيحيين الأوائل ..فكان من الضروري لهم استخدام الرموز في التعرف على بعضهم البعض ..وكانت من أوائل هذه الأشكال ..السمكة ..نظرا لما للكلمة من دلالة ..حيث أن الكلمة اليونانية للسمكة هو (ايكوث) وكل حرف من حروفها هو بداية لاسم المسيح ورسالته كما يتبين من تركيبها وهو [إى = ايسوس = يسوع] [ك = كريستوس = المسيح] [ث = ثينوس = الله] [س = سويتر = المخلص] .

* ١ – الأخت جولييت نعيم مرشد – كلية (المير دى ديو) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

ولم يقتصر استخدام الرمز مع تطور الزمن على مثل هذه الأشكال البسيطة ..فقد نمت لغة استخدام الرموز فى الفن المسيحى وتبلورت حتى أصبحت سمة من سماته ..وكأنها أبجدية أو مفردات على كل مسيحى أن يدرك معانيها ..وذلك بالضرورة من خلال استخدامها فى بيت الله ألا وهو الكنيسة ..سواء فى تشكيلها المعمارى أو فى الرسوم وفنون التصوير والنحت المختلفة والموجودة بها .

"وقد يكون الباعث لوجود هذه الأبجدية الرمزية المتعارف عليها بين الفنان والمتلقى – فى أحد جوانبه على الأقل – نتاجا لعدم مقدرة الفنانين فى بداية الفن المسيحى على التعبير عن مضمون موضوعاتهم الدينية من خلال مقدرتهم التشكيلية المتواضعة فى ذلك الوقت، ومن ثم لجئوا إلى استخدام الإشارة والرمز لتوصيل أفكارهم،واستمر هذا التقليد فى العصور الوسطى إلى أن جاء عصر النهضة بمفاهيم جديدة وقدرات جديدة مكنت الفنان من التعبير مباشرة عن مضمون عمله ،من خلال أدوات التشكيل وليس فقط من خلال المصطلحات الرمزية المتعلوف عليها "١*" .

والتعرف على أهم ملامح التصميم الداخلي للكنيسة ترجع أهميته الى أن الأعمال الفنية عموما وأعمال التصوير الجدارى بشكل خاص بالكنيسة يتم توظيفها تبعا للشكل المعماري الموجود ..وخاصة أن هذا الشكل المعمارى أساسا يتبع فى منطقه فلسفة عقائدية ويمثل رمزا من رموز الديانة المسيحية ..

وهناك العديد من العناصر المعمارية والتصميمية المشتركة بالكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية وأحيانا الإنجيلية ..وتحمل من الفلسفات ما يفسر سمة التشكيل بها ..سوف نحاول تلخيص الأكثر أهمية منها وخاصة المرتبط بتصميم أعمال التصوير الجدارى فى هذا الجزء ..

والتصميم الكنسى المبكر بشكل عام قد قام على مجموعة من العلاقات الهندسية والرياضية الموروثة عن اليونانيين ..بحيث استخدم المسيحيون الأوائل كل من هذه العلاقات على أساس رمزى وفلسفى ،وبالرغم من تطور الزمن والحياة الاجتماعية والتاريخية فى جميع أنحاء العالم ..إلا أنه حتى هذا الوقت هناك العديد من الأنساق العامة للكنيسة لم تتغير وتظل كما هى

---

* ١ – أ.د محمد حسن سالم – الدلالة الرمزية للنوافذ المستديرة فى العمارة القوطية – ص ٧ .

.. لها من القدسية ما يحول دون التعديل فيها .(باستثناء العديد من الكنائس البروتستنتية كما سبق وذكرنا) .

فعلى سبيل المثال لا يخلو هيكل الكنيسة من المذبح .. وهو عبارة عن بناء مستطيل أعلى مسطبة ترتفع عن الأرض وهو الذى يقدم عليه القربان عند إقامة القداس ..والقربان كناية عن الذبيحة الأصلية وهو السيد المسيح الذى قدم نفسه فداء للبشرية ..والمذبح الرئيسى عادة ما يتواجد فى مواجهة المدخل ولكنه بالضرورة ناحية الشرق (وهى الناحية التى يجب أن يكون بها المذبح الرئيسى فى الكنائس حيث منشأ الأديان ومولد السيد المسيح ومشرق الشمس)،وغالبا ما نجد وراء كل من هذه الهياكل ما يسمى بالحنية وهى عبارة عن تجويف يحدده عقد ليشبه فى شكله المحراب ..وحتى إن لم يتخذ شكل المحراب فهو عادة ما يحتوى على عمل فنى إما نحتى أو تصوير جدارى (الشكل٢٩،ص١٢٨) ،يختلف فى تقنيته من كنيسة الى أخرى ليمثل إحدى مشاهد القصص الديني التى تصور السيد المسيح أو مريم العذراء أو فيما ندر القديس الذى تسمت الكنيسة باسمه ..ليصبح هذا العمل فى مواجهة المتعبدين مباشرة فيثير لديهم الإحساس بحضرة الرب والخشوع أمامه .

والمسقط الأفقى للكنيسة غالبا ما يتخذ شكل الصليب اللاتينى (†)..حيث يتعامد الضلع الأكثر طولا على ناحية الشرق ..التى تشتمل على المذبح الرئيسى ..وقد تم توارث هذا الشكل فى الغالب من الكنيسة البيزنطية (البازيليكا) القديمة ..وكما يمثل الشرق مطلع الشمس ..يمثل الغرب الحساب الأخير ..وإذا كان جدار الكنيسة الغربى يطل على الخارج حيث يتعرض للضوء فلابد وأن يشتمل على تصميم من الزجاج الملون الذى يطل بإنارته على الكنيسة .

ويمثل الشمال عهد الظلام والعهد القديم (التوراة) ..بينما يمثل الجنوب الخير والضوء والعهد الجديد (الإنجيل) ..وفيما بين هذين الاتجاهين يكون الإيوان الرئيسى الذى يضم المتعبدين ..حيث يرمز إلى سفينة نوح التى أنقذت المؤمنين من الغرق وقت الطوفان ..فهذا الإيوان بمثابة السفينة التى تنقذ المهتدين من بحر الخطيئة على امتداد الزمن .. وفى حالة اتساع المساحة المقام عليها الكنيسة غالبا ما يكون هناك أعمدة على جانبى هذه الساحة أو الإيوان

الشمالى والجنوبى بالكنيسة ..ويصل عددهم فيها بدء من بعد الهيكل وحتى مدخل الكنيسة الداخلى إلى إثنى عشر عمودا.. يمثلون تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر وتشكل هذه الأعمدة مساحة تسمح بإقامة رواقين جانبيين بالإيوان الرئيسى بالكنيسة (فيما عدا الكنيسة الإنجيلية التى تخلو عادة من الأعمدة الجانبية)...

ومن خلال موقع الأعمدة الجانبية بالبهو الرئيسى فى الكنائس الكبيرة تتولد مساحات من الجدران فيما بين كل عمود والآخر ..يستغلها المصمم إما فى تصوير مشاهد من القصص الدينى كما يحدث عادة فى الكنائس الأرثوذكسية اليونانية (على سبيل المثال) يتخللها نافذة صغيرة المساحة من الزجاج الملون .. أو بأن يقام فى هذا الحيز المزيد من الهياكل الجانبية الصغيرة المصممة بتوليفة من الأعمال الفنية من تصوير جدارى ونحت وزخارف ..غالبا ما تمثل مشاهد من القصص الدينى التى تحيى ذكرى شخصيات مختلفة من القديسين كما يحدث فى الكنائس الكاثوليكية (الشكل٣٠) .

وتصبح النافذة الخلفية بالاتجاه الغربى للكنيسة عن طريق توظيفها للإضاءة الخارجية رمزا إلى النجم الذى يهدى ركاب السفينة ..أى الإيوان الرئيسى للكنيسة ..وفى الكنائس القوطية بأوروبا وكنائس العصور الوسطى كان شكل هذه النوافذ فى أغلب الأحيان دائريا تسمى النافذة – الزهرة rose window ..وهى من الأشكال النادرة فى الكنائس الموجودة بالاسكندرية وفى حالة وجودها تكون مبسطة الشكل فقيرة فى التصميم وخالية من الزجاج الملون (الشكلين٣١، ٣٢) ..وهو المفروض أن يكون أهم ما يميز هذا النوع من النوافذ .

والنوافذ الموجودة بالكنائس عموما هى عنصر مشترك فيما بينها يختلف استغلال مساحتها وتوظيفها من كنيسة إلى أخرى .. إلا أن تصميمات الزجاج الملون بشكل خاص قد تألقت بشكل واضح فى الكنائس التى أسستها الطوائف الأجنبية بمدينة الاسكندرية ..وخاصة التى تتبع المذهب الكاثوليكى وكما سوف نرى بالتفصيل فيما بعد .

كذلك من المسطحات المعمارية التى قد تستغل فى الكنيسة الأسقف والتى غالبا ما يتم تصوير السيد المسيح عليها ..دون الإسهاب فى التفاصيل ..وذلك حتى لا ينشغل المتعبد بتأملها عن الهدف الرئيسى من تواجده بالكنيسة وهو التعبد .

* ونستطيع أن نخلص مما سبق أن التشكيل المعمارى للكنيسة وخاصة الداخلى يحمل فى كل عنصر من عناصره رمزا أو دلالة محددة ..فيتحول العنصر من مجرد شكل جمالى إلى رمز ومعنى فلسفى أو عقائدى ..وكذلك يقوم بدور وظيفى مدروس .

وينطبق قانون الرمز ودلالته أيضا على مفردات وعناصر التشكيل داخل الكنيسة ..فعند تمثيل مشاهد القصص الدينى أو تجسيد السيد المسيح وتلاميذه والقديسين والقديسات من خلال الأعمال النحتية أو التصويرية يستخدم الفن المسيحى الكثير الرموز التى سوف نلاحظها من خلال الكثير من النماذج المصورة بالبحث ..وهى أيضا متوارثة عبر الأجيال المسيحية الأولى ...

وإذا كانت العلاقات الرياضية والهندسية تشكل أساسيات التصميم المعمارى للكنيسة .. أيضا تمثل الأرقام فى حد ذاتها دلالات رمزية ..فقد كان القديس أوغسطين فى القرن الرابع الميلادى "يتعامل مع الأرقام باعتبارها (أفكار إلهية Thoughts of God) ويذكر فى بعض كتاباته أن لكل رقم دلالة مقدسة وأن الحكمة الإلهية تنعكس فى الأرقام التى تدمغ كل الأشياء"*١ ،فعلى سبيل المثال ..نجد أن"رقم (١) يمثل وحده جميع الأشياء،ويقابله هندسيا الشكل الدائرى،ورقم (٣) الذى يقابله هندسيا الشكل المثلث ويعنى الثبات والاستقرار، ورقم (٥) الذى يقابله هندسيا النجمة الخماسية ويرمز للجروح الخمسة فى جسد المسيح عند الصلب فى اعتقاد المسيحية، وربما كان الرقم (١٢) هو أكثر الأرقام أهمية فى العصور الوسطى،فمنذ القرن الرابع الميلادى كان ينظر لهذا الرقم باعتباره رمزا للكنيسة ،ليس بمعناها المعمارى ،ولكن بمعناها الدينى الكونى ،فهو (الرقم ١٢) يرتبط رمزيا بالاثنى عشر حواريا تلاميذ المسيح، وهو من الوجهة الحسابية محصلة ضرب ٣×٤ ،ولكن من وجهة رمزية فانه يعنى أن الرقم (٣) الذى هو رمز للثالوث المقدس فى المسيحية (الأب والابن والروح القدس) ،وبالتالى هو رقم الروح الذى ضرب فى الرقم (٤) الذى يرمز للعناصر المادية الأربعة (الماء – الهواء – النار – التراب) والتى تدخل فى تكوين كل ما هو مادى فى الجسد وفى العالم من حولنا ،فتكون المحصلة لذلك الامتزاج ما بين الروح والمادة وإعلان حقيقة الإيمان للعالم الذى هو أساس الكنيسة بمعناها الدينى الكونى "* ٢.

---

* ١ – المرجع السابق – ص ٨ .
* ٢ – المرجع السابق – ص ٨،٩ .

ومن الدارج داخل الكنيسة أن يكون لكل قديس من القديسين الذين يتم تصويرهم من خلال الأعمال الفنية رمزا أو زيا معينا يكون قد ارتبط بحياته من قبل ..حتى يميزه عن الآخرين ..وأهم هؤلاء القديسين الإنجيليين الأربعة Evangelists الذين كتبوا الأناجيل الأربعة ..منهم اثنان من تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر .. وهما **القديس متى** ورمزه (الإنسان المجنح) " ربما لأنه كان يرى أن المسيح عندما نشر دعوته بين الاسرائيليين كان إنسانا كاملا "*١، وقد خص في كتابته للإنجيل الشعب اليهودى أو بنى إسرائيل ..والثانى هو **القديس يوحنا (اللاهوتي)** ورمزه النسر المفترض أنه الوحيد من المخلوقات الذى يستطيع أن ينظر مباشرة إلى ضوء الشمس أي (نور الإيمان) .. ولأنه قد عبر فى إنجيله عن ألوهية السيد المسيح فلذلك سمى باللاهوتي ..،أما الإنجيليين الآخرين وهما **القديس لوقا** ورمزه الثور لأن إنجيله يبدأ بالحديث عن أضحية زكريا وهو الثور ..وقد تناول إنجيله الحديث عن فترة طفولة وشباب السيد المسيح وبشارته ورحمة الله للخاطئ والبحث عنه ولذلك سمى بإنجيل الطفولة والرحمة ..وأخيرا **القديس مرقص** وهو تلميذ للقديس بطرس ولم يعرف السيد المسيح عن قرب إلا أنه من الاثنين وسبعون رسول الذين بشروا بالديانة المسيحية فى جميع أنحاء الأرض..ورمزه الأسد لأن إنجيله يبدأ بالحديث عن صوت صارخ فى البرية والبعض الآخر يرجع السبب إلى أنه كان معروفا بتجواله فى الصحراء وبصحبته أسد أو لأنه عندما ظهر له ذات مرة فى الصحراء أسد وكان برفقته والده الذى خر خائفا ..تشجع مرقص وأشهر فى وجه الأسد رمز الصليب فسقط ميتا..ويعد هذا السبب الأخير أقل الأسباب احتمالا من وجهة نظر الكاثوليكيين ،وإنجيله يسمى بإنجيل الموعوظين فهو قريب من الشعب ،وهؤلاء الإنجيليين الأربعة من أهم الشخصيات المقدسة فى الديانة المسيحية وكثيرا ما تنتشر الأعمال الفنية التى تمجد ذكراهم بالكنائس ..وفى مصر والإسكندرية تخص الكنيسة القديس مرقص بالاهتمام حيث أنه المبشر الأول بالديانة المسيحية فى البلاد .

ومن الرموز الدارج استخدامها فى الفنون الكنسية أيضا ..تلك الهالة التى تحيط برؤوس الأشخاص وهى تعنى أنهم من القديسين ..وإذا احتوت هذه الهالة فى خلفية الرأس على صليب

---

* ١ – الأخت جولييت نعيم مرشد – كلية (المير دى ديو) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

فيعنى ذلك أنه السيد المسيح ليكون مميزا عن باقى القديسين وغالبا ما يكون هذا الصليب أحمر اللون ربما ليصبح أكثر وضوحا..

كما أن السيد المسيح وكذلك الملائكة والحواريون دائما ما يتم تصويرهم حفاة الأقدام ..بينما لا تصور العذراء مريم وباقى القديسين هكذا ..وإذا أمسك القديس فى يديه بغصن من الزعف فذلك يدل على أنه مات شهيدا .. والخطوط الأفقية والمتموجة تمثل الماء ..

وهكذا فإن كثير من الأشكال تمثل لغة كاملة الأبجدية لكل خط منها معنى ودلالة خفية ..وراء الصفة التشكيلية وهى دلالات لا يفقهها إلا المتدينين الذين يرتادون الكنيسة أو الذين يثقفون أنفسهم بالثقافة الدينية المسيحية .

* دور بيوت الدين المسيحية والأفراد فى دعم ونشر مؤسسات الدين بالمدينة :

مما لاشك فيه أن التنوع بطرز وأساليب الفنون والتصميمات الداخلية الموجودة بالكنائس التى تنتمى إلي طوائف أجنبية بمدينة الاسكندرية هى الأكثر تميزا وتألقا ..وذلك ليس فقط نتيجة لاختلاف المذاهب المسيحية .. وإنما كان أيضا نتاجا لدعم مستمر وقوى من الجاليات الأجنبية الموجودة آنذاك بالمدينة ..من أجل إرساء مزيد من القوى وصور الفخامة والمصالح واستكمال جميع المظاهر الحياتية لهم بالمدينة .

فنجد أن فى كثير من الأحيان لم تكن مسألة تنفيذ أعمال التصوير الجدارى وغيرها من الأعمال الفنية داخل الكنائس لم تكن فى حاجة إلى مشاركة كبار أغنياء الجاليات الأجنبية فقط ..وإنما أيضا لأفراد من الطبقة المتوسطة كانوا يتبرعون لتنفيذ مثل هذه الأعمال ..حيث أن الكثير من النوافذ وكذلك أعمال التصوير الحائطي قد سجل أسفلها اسم المتبرع الذى تحمل تكلفتها ..تيمنا منه بمثل هذه الأعمال الخيرية خدمة لبيت الله أو تخليدا لذكرى الشخص نفسه ...

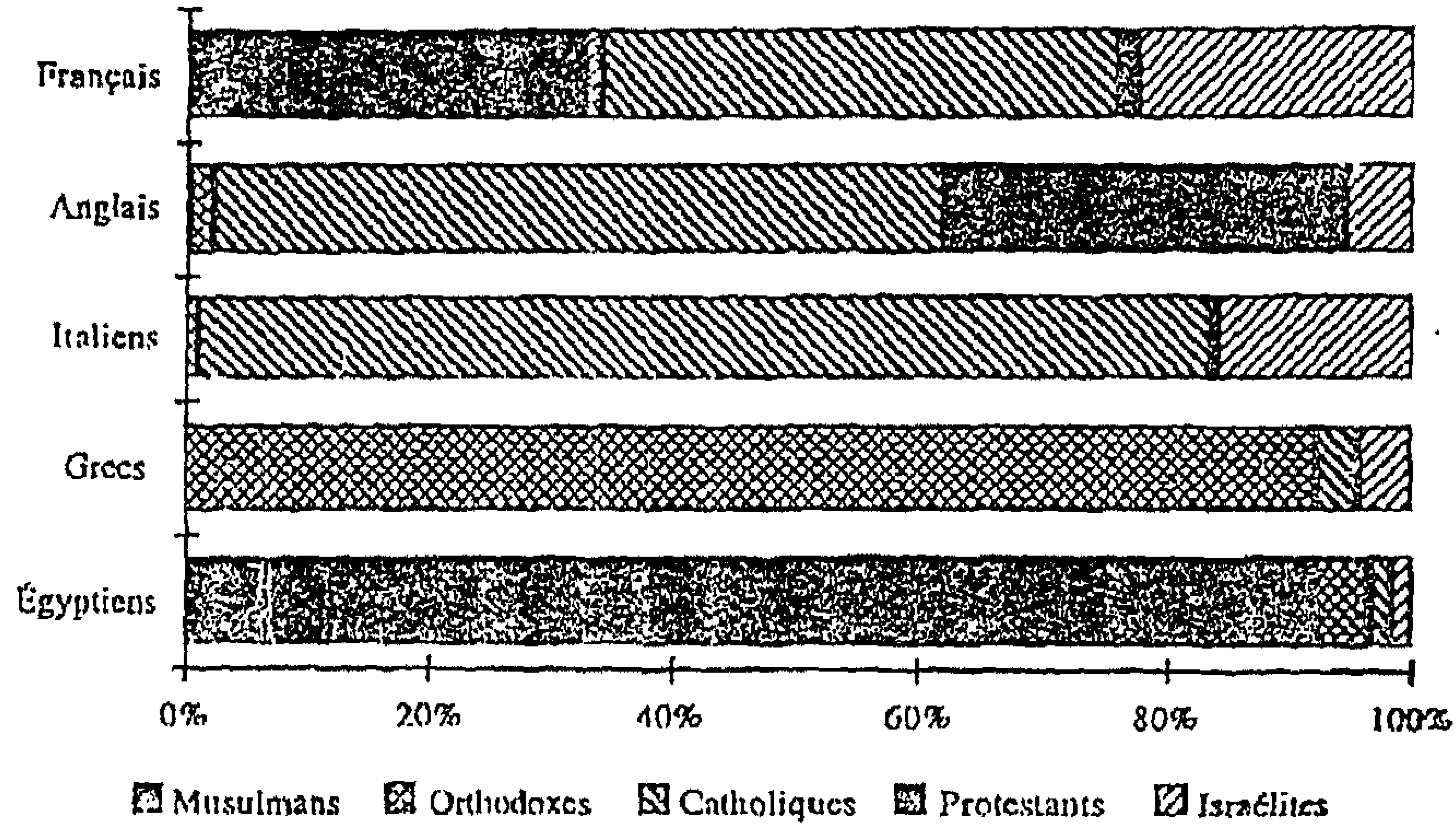
كذلك كان لبيوت الرهبنة الكاثوليكية بشكل خاص الفضل فى تنمية الحركة المعمارية الدينية ذات الطابع الأوروبى بالمدينة فى نفس الفترة موضوع البحث .. حين أرسلت العديد من البعثات للرهبان والراهبات التابعين لمختلف بيوت الرهبنة بإيطاليا وفرنسا وإنجلترا .
(مثل الفرنسيسكان والفرير واللعازاريين والمير دى ديو والجيزويت وغيرهم...

(Franciscan, Frères, Lazaristes, Mère De Dieu, Jesuites ..ext... وجميعهم يـهدفون إلى أداء رسالة الحب ونشر الدين المسيحى والتربية والتعليم ورعاية الفقراء والمرضى بالبلاد ..وبالتالى تبرعت بيوت الرهبنة لإقامة هذه المشروعات التى تتمثل فى بناء أديـرة ملحـق بـها دور للتربيـة والتعليـم وغيرهـا مـن دور الخدمـات كـل علـى حسـب منهجـه وروحانياتـه فـى أداء رسـالته الاجتماعية،والجدير بالذكر أن هذه المشروعات لم يكن جميعها يقدم خدماتـه فـى مقـابل مـادى عالى يقوم عليه الدعم المستمر للمشروع ..وإنما كان منها المجانى وأحيانا كان بدعم مـن الدولـة.. وكان ذلك حتى منتصف القرن العشرين تقريبا ثـم تغـير الوضـع ضمـن التغـير السياسـى الشـامل بالبلاد ..ومن هذه الأديرة دير وكلية سان مارك بالشاطبى ..

والجدير بالذكر أن مثل هذه المؤسسـات الدينيـة اللاتينيـة كـان أغلبـها تحـت إشـراف الأراضى المقدسة Terres saintes بأورشليم (القدس) ..حيث كان الرهبان الفرنسيسكان اللاتـين هم أول من أرسى قواعد الأراضى المقدسة ..فكان حتى وقت قريب هناك آباء فرنسيسـكان لاتـين يقومون بالإشراف على إدارة هذه المؤسسات بمصر ..ولكن نظرا لتوسع المقاطعات التى تقع تحت إشرافها ..رحل العديد من هؤلاء الآباء اللاتين الى ديـارهم ليحـل محلـهم آبـاء فرنسيسـكان مـن المصريين .

ومن أهم خصائص مثل هذه المؤسسات الدينية التى أضافت الى الفنون التشكيلية بشـكل عام بالمدينة .. أن كل منها كان لها من الموضوعات والشخصيات الدينية المختلفة عن الأخريـات ..حيث أن القديسين الذين ساهموا فى تأسيس هذه الأديرة بمقرها الأصلى بأوروبا بـالطبع كـانوا يمثلون فترات زمنية وبيئات وجنسيات وظروف مختلفة ..مما قد أثـرى فـى نوعيـة وموضوعـات وتميز الأعمال الفنية التى تمثل كلا منـهم ..بالإضافـة الى الرصيـد الهـائل مـن مشـاهد القصـص الدينى والتاريخى الخاص بالديانة المسيحية منذ عصورها الأولى .

وهكذا نجد أن الكثير من التسهيلات قد توفرت من أجل نشـر كـم هـائل و متنـوع مـن الأعمال الفنية الجدارية وغيرها ..وذلك ضمن خطة شاملة تـهدف الى خدمـة المجتمـع المسـيحى بالاسكندرية عامة والأجنبي المستوطن منه بالمدينة بشكل خاص .

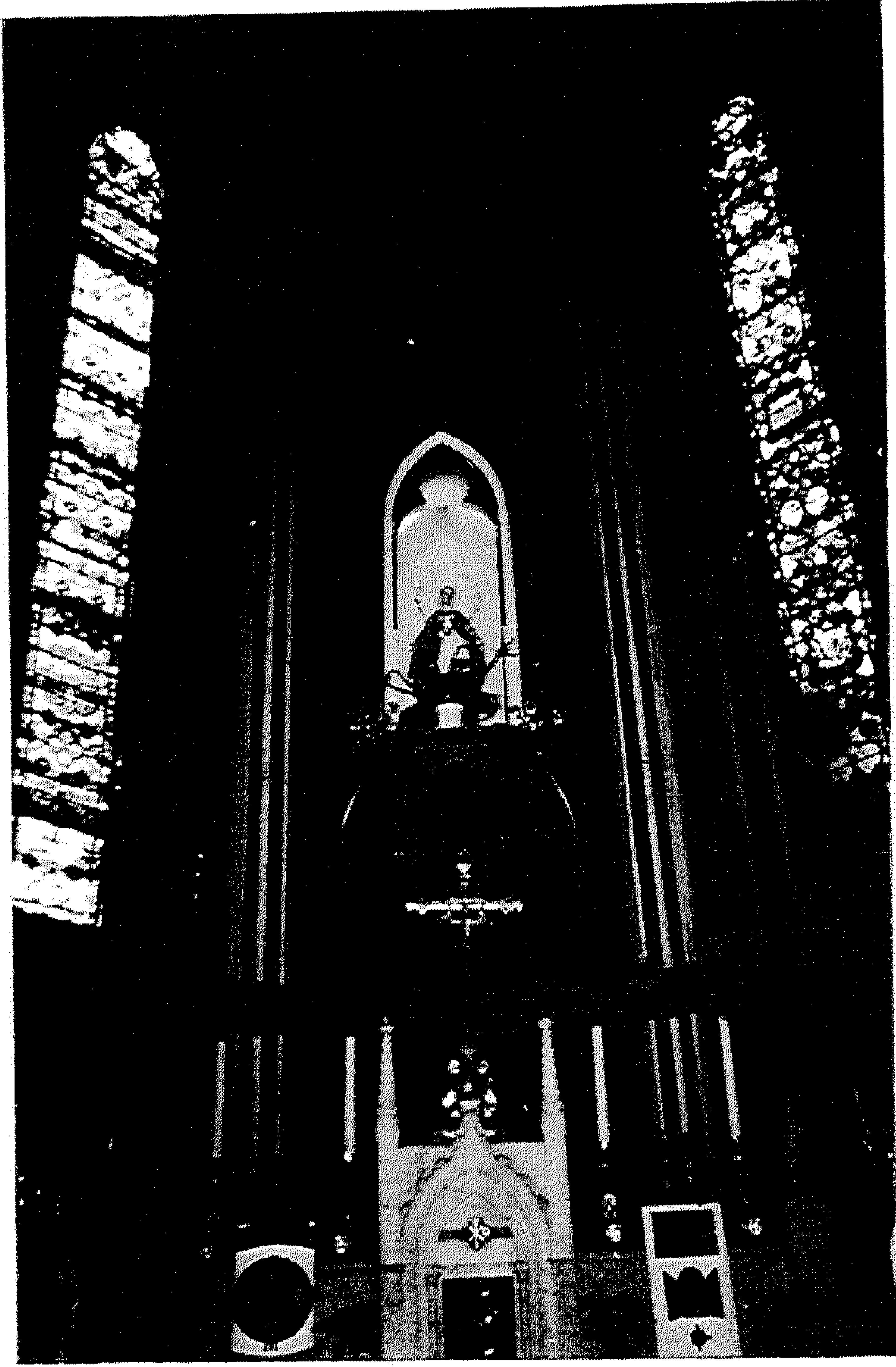


(شكل٢٨) مؤشر العقائد الدينية لسكان الاسكندرية عام ١٨٩٧م

بالترتيب من أقصى اليسار

المسلمون ، الأرثوذكس ، الكاثوليك ، البروتستنت ، الإسرائيليون

Robert Ilbert ,Alexandria (1830-1930), p816

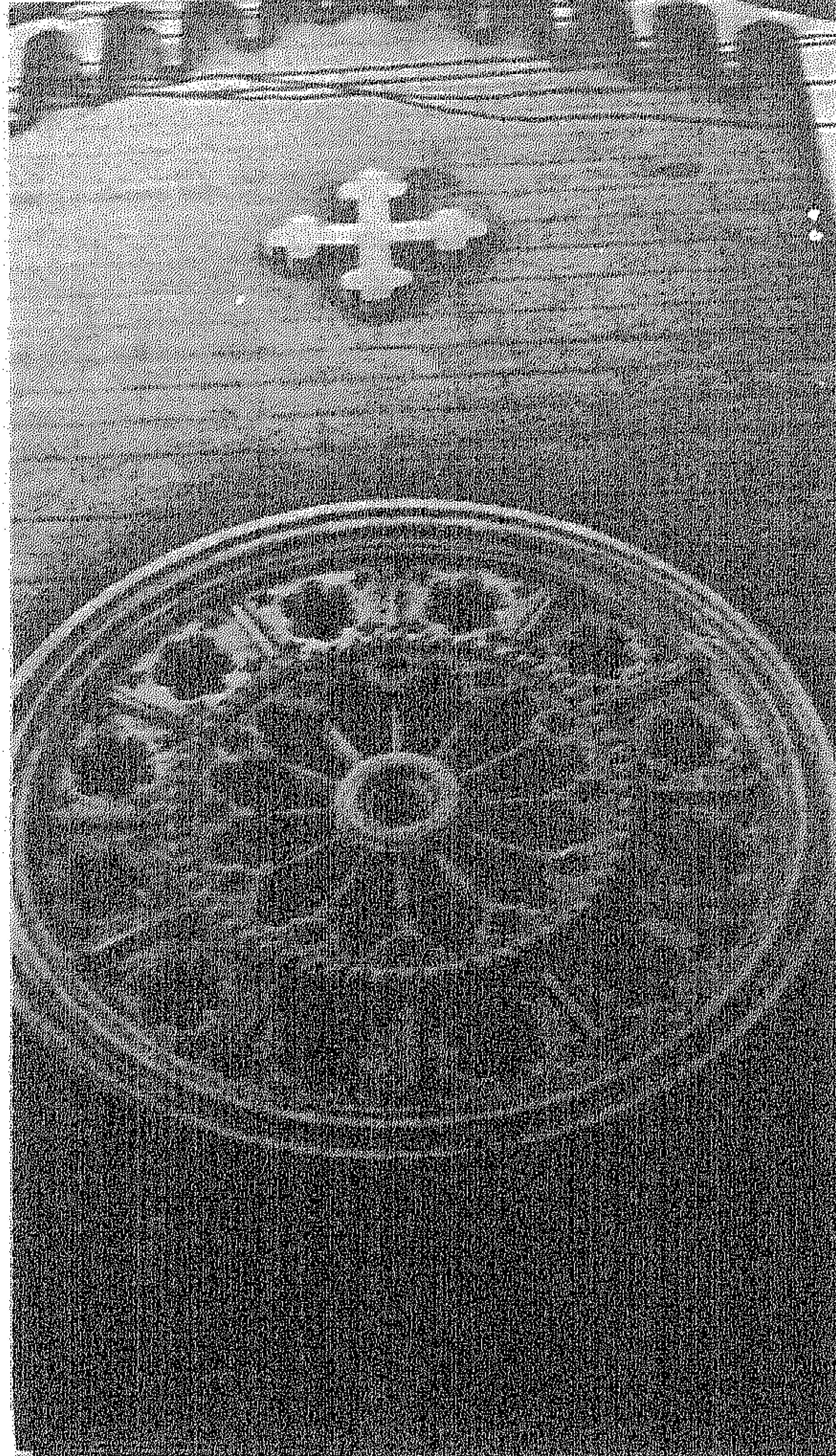


(شكل٢٩) خلفية المذبح بكنيسة الآباء اللعازاريين الكاثوليكية

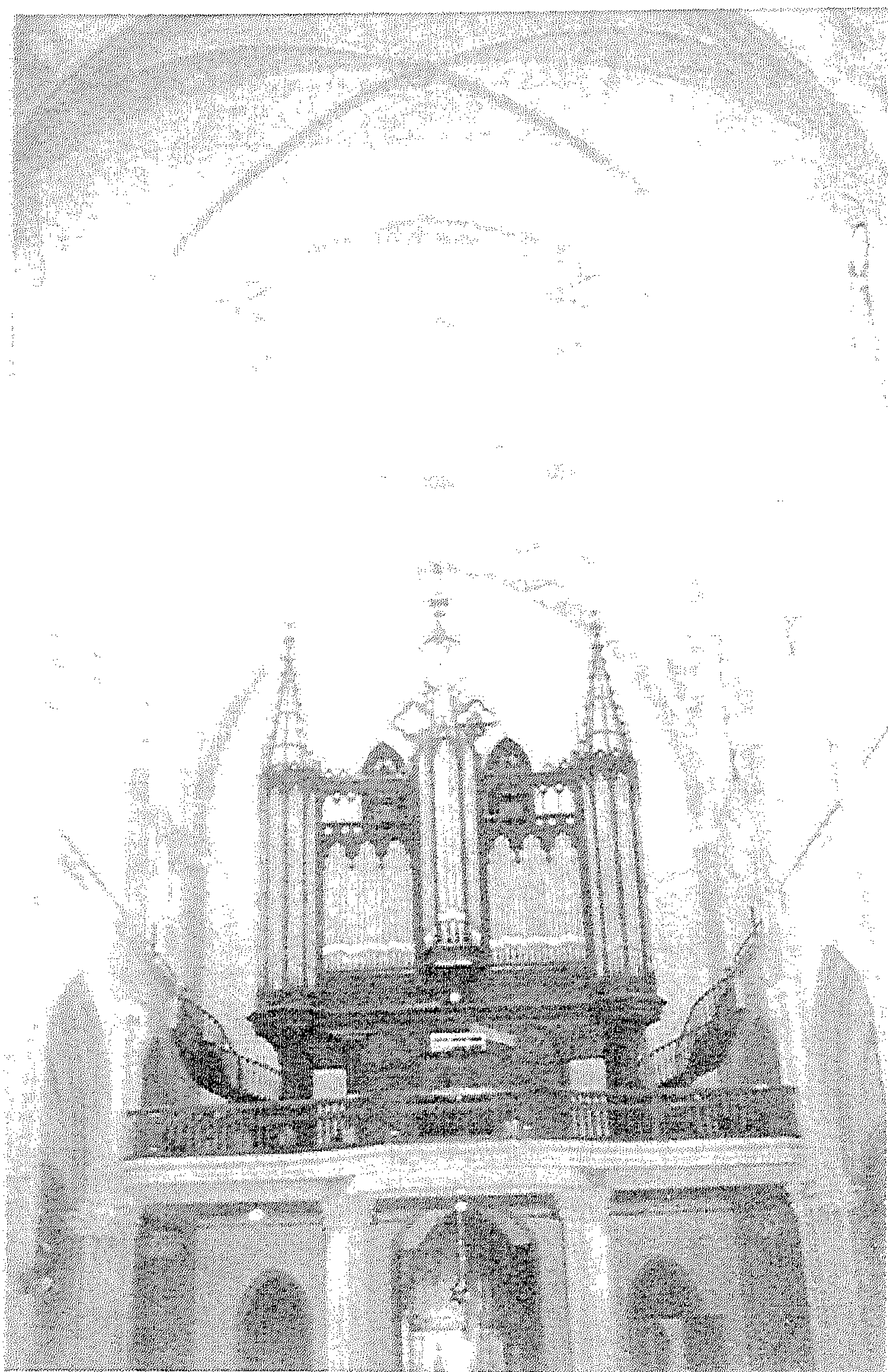
بالسبع بنات : ١٨٩٤م



(شكل٣٠) أعمدة الأروقة الجانبية وفيما بينها الهياكل الصغيرة بكنيسة الآباء اللعازاريين



(شكل٣١) النافذة على شكل زهرة بواجهة كنيسة
سيدة النياح بشارع القائد جوهر الصقلى



(شكل٣٢) نافذة دائرية بالواجهة الغربية بكنيسة

الآباء اللعازريين الكاثوليكية ١٨٩٤م

مذهب الأرثوذكس

لطالما كانت طائفة الأرثوذكس الأقباط من أهم الطوائف الأرثوذكسية بالعالم وخاصة الجزء الشرقى منه باعتباره الوطن أو المنشأ الأول لمذهب الأرثوذكس ..كما مثلت هذه الطائفة أهم الطوائف المسيحية بمصر، والجدير بالذكر أن كلمة قبْط "ترجع إلى كلمة إيجيتوس وهى كلمة إغريقية قديمة أخذت من اسم معبد بتاح فى منف ونقلت إلى العربية بعد تحريفها حتى أصبحت (جبت) ثم قبط لتطلق بعد ذلك على المسيحين فى مصر "[1] .

وبالرغم من أن هذا التعريب يعنى أن كلمة قبْط تشير إلى المصريين عموماً إلا أنه من الدارج أن تطلق وحتى الآن على المسيحيين (الأرثوذكس) فى مصر فقط ..وهو خطأ لغوى سائد ..حيث أن الأقباط ليسوا بالضرورة من هم تابعين إلى مذهب الأرثوذكس أو غيره من المذاهب المسيحية .

وفى مدينة الاسكندرية .. قد ظلت هذه الطائفة (أى الأقباط الأرثوذكس) تحتل المركز الأول من حيث تعداد الطوائف المسيحية حتى قبل توافد الجاليات الأجنبية واستقرارها بالمدينة منذ بدايات القرن التاسع عشر .. ولعّل من أهم طوائف الأرثوذكس الأجنبية بالمدينة والتى قد بدأت فى الاستقرار بها منذ هذه الفترة هى ..الطائفة اليونانية والتى قد ذكرنا من قبل كيف أنها قد نمت فى أواخر القرن التاسع عشر بشكل واضح ..

غير أن الجنسية اليونانية تمتد بداية ارتباطها بالمجتمع المصرى عامةً والسكندرى بشكل خاص وكما هو معروف إلى قديم الزمان ..فجدير بالذكر أن المبشرين الأوائل للديانة المسيحية بالمدينة على سبيل المثال كانوا " يتحدثون اليونانية فغدا السكان اليونانيون فى الاسكندرية وفى مصر من أوائل الجماعات التى اعتنقت المسيحية "[2] .

والأرثوذكس عامة والأقباط منهم خاصةً قد عرف عنهم التحفظ والتشدد فى اتّباع تعاليم الدين ولهم فى ذلك دلالات عديدة ليس فى المظاهر الحياتية فقط وإنما أيضا فى كنائسهم كأهم مكان يتم فيه نشر أصول الدين وتعاليمه وكذلك إقامة الأنشطة الاجتماعية الخاصة بهم .

---

* ١ – د. محمد شاكر عبد الخالق – التصوير الجدارى (دراسة تاريخية وتكنيكية) – ص ٩٠ .
* ٢ – أ.د. محمد محمد مرسى الشيخ – مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر التاريخ – ص٨٣ .

وقد تأثرت الكنيسة الأرثوذكسية القديمة (القبطية) فـى تقسيمها المعمـارى بـروح المعبـد المصرى القديم وهو فى نفس الوقت مشابه لتخطيط الكنيسة البازيليكية فى أوروبـا والـذى يعتمـد على صفوف متوازية من الأعمدة ..واتخاذ المسقط الأفقى لها شكل الصليب اللاتينى .

وقد تطور هذا الشكل لاحقاً ..ولكن يظل من أهم خصائص كنيسة الأرثوذكس هو وجـود أكثر من هيكل غالباً ما يكون عددهم ثلاثة على جانب واحد من الكنيسة وهـو الجـانب الشـرقى أى بجوار بعضهم البعض.. حيث يتم تبـادل إقامـة القداسـات بكـل هيكـل مـن الثلاثـة ..ففـى الكنيسة الأرثوذكسية لا يجوز إقامة القداس على المذبح الواحد قبل فوات تسعة ساعات من وقت إقامة القداس السابق ..حيث يطلق على المذبح اسم الصائم ،وحينئذ يمكن إقامة قداس آخر على أحد المذابح الجانبية ..

وهذه الهياكل بالكنيسة الأرثوذكسية مفصولة عن باقى أجزاء الكنيسة بوجود حجاب من الخشب يحمل الأيقونات (الشكل٣٣،ص١٣٨) التى تصـور القديسـين إمـا عـن طريـق اسـتخدام التصوير الزيتى على أسطح خشبية مجهزة أو بأسلوب الطَرق على المعادن الرقيقة أمثال النحـاس والفضة والذهـب (الشـكل٣٤) وهـى التقنيـة المنتشـرة فـى عمـل الأيقونـات بكنـائس الأرثوذكـس الأجنبية وخاصة اليونان والأرمن .. ويسمى هذا الحجـاب بالأيقونسـتا وهـو مـن إحـدى سمـات الكنيسة القبطية القديمة التى لم تتغير ..ويتوسط هذا الحجاب باب من الخشب نصفى عـادةً مـا توضع خلفه لوحة خشبية متحركة يتم التصوير عليها لأى من المشاهد التى تصـور السـيد المسـيح عليه السـلام (الشكلين٣٥،٣٦)..ويقع وراء هذا الباب المذبح الرئيسى حيث يدخل منه الكاهن إلى هذا الجزء المقدس ..ويتم تحريك هذه اللوحة كما يفتح الباب أمام عامة الأفراد أثناء إقامة القدّاس ..وغالباً ما يحد هذا الحجاب من أعلى أرش نصف دائرى بعرض واجهة الإيوان ..وغالباً ما يتم التصوير على هـذا الأرش مشـهداً للسـيد المسـيح أو العـذراء مريـم وهـى تحمـل المسـيح ..ويطلـق اليونانيون على هذا المشهد (الشكل٣٧) اسم **التيوتوكوس Theotocos** أى (أم الله)..بمـا يخلـق فى النهاية إغلاق شبه كامل لمنطقة المذبح .

والجدير بالذكر أن هذه المنطقة بما فيها من هياكل تذكرنا بقدسـية مثيلاتـها فـى المعبـد المصرى القديم والمعبد اليهودى القديم حيث أنه لا يصـح لأى مـن عامـة الأفـراد أن يدخـل هـذه

المنطقة ..وخاصة النساء ..وإنما يجب ألا يدخل هذا المكان إلا من حصل على رتبة كهَنوتية ..حرصاً على طهارة وقدسية مناسك التعبد .

أيضاً من المناطق الدارج التصوير عليها بداخل الكنيسة الأرثوذكسية وخاصة اليونانية بالمدينة منطقة السقف الذى يغطى الإيوان الرئيسى بها ..وعادةً ما يتم تصوير السيد المسيح وفى خلفيته مجموعة من النجوم المتناثرة على أرضية زرقاء اللون تمثل السماء (الشكلين٣٨،٣٩) ..بينما يحيط بالشكل أربعة من الملائكة المجنحة كدلالة على جهات الأرض الأربعة .

ومن المعروف أن هناك تأثيرات متبادلة منذ بداية انتشار الديانة المسيحية فيما بين كل من الفن القبطى والبيزنطى *.. والكنيسة الأرثوذكسية أياً كان انتماؤها العرقى تتشابه فى تخطيطها وتنسيقها الداخلى ..إلا أنه فى حالة الكنيسة الأرثوذكسية الأجنبية بالمدينة يكون فيها التأثير البيزنطى أكثر وضوحاً وخاصة فى تلك التى تنتمى إلى الطائفة اليونانية .. والتى نتيجة لثراء كبار شخصياتها ..أصبحت كنائسها من أكثر الكنائس الأرثوذكسية فخامةً وتصدراً للأعمال الفنية المتنوعة والزخارف ..فيما عدا الاستعانة بأى من أعمال النحت المجسم فهو محرّم ..حيث أن وجود مثل هذه العناصر الفنية فى العمارة الدينية لمذهب الأرثوذكس يعتبر رجوعاً إلى أيام الوثنية وبه مزيد من التشويش على المتعبد بالكنيسة ..ويُذكر فى ذلك أنه عندما أعلنت الديانة المسيحية الديانة الرسمية للإمبراطورية البيزنطية سنة(٣٨١م) قام الرهبان فى مصر بمهاجمة المعابد الوثنية وتحطيم جميع التماثيل الموجودة بها ..

والرسوم المسيحية القديمة هى فى أصلها رمزية .. عندما كان الأفراد يتناقلون المعلومات عن طريق استخدام الرموز فى بدايات انتشار الدين المسيحى ..وكان كل من ُيعرف عنه أنه قد آمن بهذا الدين عرضة للاضطهاد والتعذيب والقتل .. فالمرحلة الواقعية لهذه الفنون والمتمثلة فى تصوير الأشخاص والقصص الدينى والتاريخى لم تبدأ إلا فى القرنين الرابع والخامس الميلاديين ..حتى عندما أسرف الغنوصيون (ذوى التفكير العلمانى الذى يدعو إلي معرفة الله عن طريق العلم والمعرفة) فى وضع الأيقونات التى تصور القديسين وتكريمها بالبخور فى القرن الثانى الميلادى

* د.جودت جبره – مقدمة باللغة العربية بكتاب(الآثار القبطية فى وادى النيل ،لسومرز كلارك ،ص٩) .

كان ذلك سببا فى إثارة المؤمنين وإجماع رأيهم على مهاجمة الصور وتحريمها تحريما قاطعا فى الكنيسة .

ومع تطور أحداث التاريخ وازدياد أهمية دور الفنون فى الدعوة الدينية وإضفاء جو من الرهبة والصوفية فى الكنيسة .. وكذلك لسهولة التثقيف الدينى ونشر تعاليم الدين وقصصه فى جميع طبقات المجتمع..ولأن الفن هو لغة مشتركة لجميع الشعوب وخاصة للأميين أيا كانت جنسياتهم ..تطورت علاقة الكنيسة بالفنون وتوطدت حتى أصبحت من أهم سماتها .

أما الكنيسة الأرثوذكسية وخاصة القبطية بالرغم من مسايرتهما لهذه المفاهيم إلا أنهما قد ظلتا ملتزمتان بالحدود التشريعية التى وضعتاها لتابعيهما .. مؤكدتان على أهمية تركيز المتعبد وتعمقه فى فلسفة ما وراء الخلق ورموز الكون والبساطة فى الفنون المعبرة عن أمور الدين ..بعيدا عن الافتعال والمبالغة فى الزخارف والحليات التى قد تصرف المتعبد عن الصلاة والتأمل .

وكان ذلك المنطق فى التفكير من أسباب تميز شخصية الكنيسة الأرثوذكسية عموما ..حيث أن خلوها من جميع أعمال النحت المجسم والشبه مجسم ليس بالشيء الهين ..فهو من الفنون التى لها تأثيرها القوى على المتلقى عموما والمتعبد المسيحى القديم بشكل خاص نتيجة لارتباطه به ذهنيا ووجدانيا ..من خلال الديانات وعقائد الحضارات القديمة السابقة على ظهور الدين المسيحى مثل المصرية القديمة والإغريقية والرومانية وغيرها .

ونتيجة لذلك كان من الضرورى التركيز على الفنون التى لا تتعارض مع هذا المنهج مثل أعمال التصوير الجدارى من رسوم وفسيفساء وزجاج ملون .

وبمدينة الاسكندرية وكما سبق ذكره ..ساعد ثراء الكثير من الجالية اليونانية على توفير الأعمال الفنية الجدارية بالكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالاسكندرية من مختلف تقنيات التصوير الجدارى والحليات والزخارف الجصية..متفوقة فى ذلك على الكنيسة القبطية ..وذلك عن طريق الاستعانة بالفنانين والورش الفنية الأجنبية فى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا .

فأغلب الكنائس القبطية بالمدينة تخلو من أعمال التصوير الجدارى التى تعود لهذه الفترة ..حيث أن الكثير منها قد تهدم إن لم يكن لم يتم تنفيذه أصلا .. أو أن العديد من هذه الكنائس قد شرع فى بنائها أو إعادة تجديدها فى بدايات منتصف القرن العشرين تقريبا ..وكان بها

محاولات لمحاكاة الفنون الكنسية المنتشرة فى الكنائس الأخرى بالمدينة وبالعالم ..إلا أنه نتيجة قلة الخبرات الفنية المحلية فى هذا المجال آنذاك ..وكذلك لارتفاع تكلفة مثل هذه الأعمال..فى وقت كانت جموع الشعب فيه تعانى الأزمة السياسية والاقتصادية والتى قد سبق ذكر أسبابها ..كان من الصعب توفير مثل هذه الميزانيات من أجل الأعمال الفنية بالكنائس القبطية .

ولا يعنى هذا عدم وجود كنائس قبطية كبيرة غنية بالأعمال الفنية فيما قبل هذه الفترات "فمن سوء الحظ أن الكنائس الفخمة التي نسمع عن وجودها بالاسكندرية قد اختفت بكاملها،وكان عددها كبيرا،فكانت هناك كاتدرائية الملاك وكنيسة أركاديا وكنيسة القديس أثاناسيوس"[١] وغيرهم الكثير.

وبالرغم من أن فن الفسيفساء من أهم خصائص الطراز البيزنطي فى الكنائس .. إلا أن الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالمدينة قد قلت بها أعمال الفسيفساء إن لم تكن قد خلت منها، وربما يكون ذلك لارتفاع تكلفة استيراد أو توفير هذا النوع من التقنيات آنذاك .

وقد تلت تقنية الفسيفساء تقنية الزجاج الملون من حيث قلة انتشارها بالكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. فهذا الفن هو الآخر قد قل استعماله ..وقد كان مجرد أشكال تذكارية للقديسين ..فقل به التعرض للقصص الدينى بما يحويه من مشاهد وأشخاص وحركات ..وكان أشبه برسوم الفن البيزنطى .

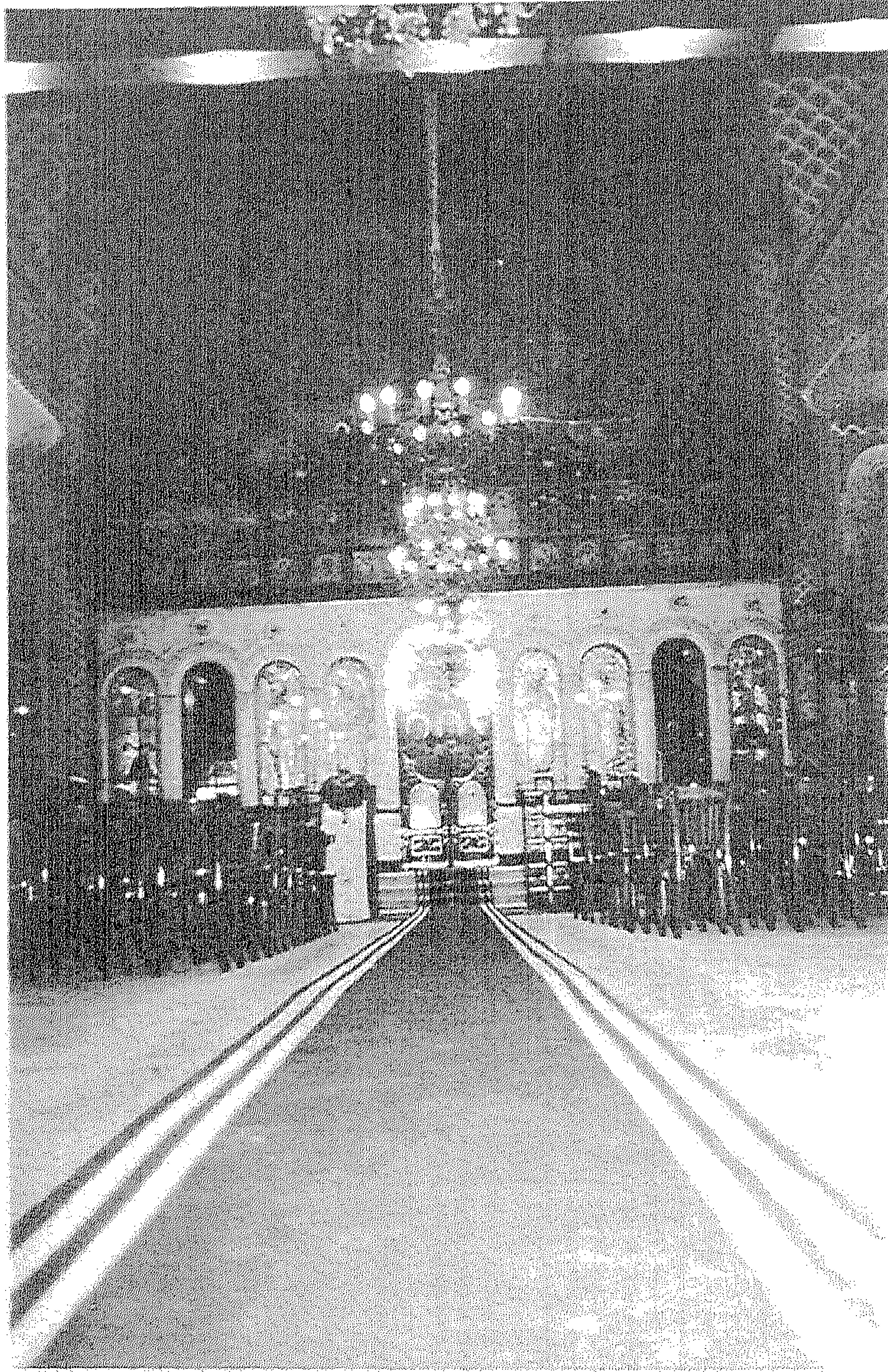
ونظرا لأن استخدام جميع أشكال فن النحت المجسم كان مرفوضا ..ولقلة إمكانية التوسع فى أعمال الفسيفساء والزجاج الملون ..وحتى لا تفتقد الكنيسة الروح الفنية التصوفية ذات التأثير العالى على المتعبد بداخلها ..كان من الضرورى التركيز على التصوير الجدارى الذى تستخدم فيه المواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف فى الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية ..حيث أن تكلفته أقل من هذه التقنيات التى غالبا ما كان الاتفاق يتم على تنفيذها بالورش الفنية الأوروبية عن طريق المهندسين والفنانين الذين يقومون بتصميم الكنيسة ..ثم يتم بعد ذلك نقل هذه الأعمال وتركيبها فى موقعها ،ولكن أعمال التصوير الجدارى التى استخدمت فى

• ١ – سومرز كلارك – الآثار القبطية فى وادى النيل – ص٣٧،٣٨ .

الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية أو غيرها يتم بالطبع التجهيز لها ثم تنفيذها بموقع الكنيسة نفسه وبأيدي فنيين أجانب..مع وجود بعض المصريين ولكن الجميع تحت إشراف المهندس أو الفنان الذى صمم الكنيسة ..إن لم يكن قد تم تنفيذه (كله أو أجزاء إضافية له) فى وقت لاحق لتاريخ بناء الكنيسة الأول .. وبواسطة أحد الفنيين الأجانب الموجودين بالمدينة آنذاك .. مما يبرر فى غالب الوقت عدم وجود أية إمضاءات لفنان معين قد قام بتصوير هذه الأعمال ..و إنما فقط اسم المتبرع بالأموال من أجل تحمل تكلفة العمل أو إعادة ترميمه .

ونتيجة لهذه المبالغة الشديدة والإلحاح على هذا النوع من فنون التصوير الجدارى نجد أن فى بعض هذه الكنائس قد أدى ذلك إلى المبالغة فى تواجد أعمال التصوير الحائطى ..حيث أنه قلما نجد مساحة من الجدار أو الأسقف تخلو منها (الشكلين٤٠، ٤١)..فتبدو وكأنها نسيجا داخليا يطوى الكنيسة ..وأحيانا فى بعض أجزاء هذا النسيج وخاصة فى الجدران ..يبدو وكأن به مساحات من الملصقات collage تظهر فيه المشاهد منفصلة بجوار بعضها البعض .

ونظرا لشدة التشابه فى الأسلوب والموضوعات لفنون التصوير الجدارى الموجودة فى الكنائس الأرثوذكسية القبطية فيما بينها ..وكذلك فيما بين الكنائس الأرثوذكسية اليونانية هى الأخرى ..قمت باختيار نموذجا واحدا من كل كنيسة لتوصيفه ورصده ..



(شكل٣٣) حجاب الأيقونستا بالكنيسة الأرثوذكسية

اليونانية بالإبراهيمية



(شكل٣٤) أيقونة من الرقائق المعدنية المطروقة
بكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالإبراهيمية



(شكل٣٥) الباب الخشبى بالأيقونستا وخلفه

لوحة متحركة بالكنيسة السابقة



(شكل٢٦) تفصيلية من اللوحة المتحركة السابقة

توضح السيد المسيح



(شكل٣٧) تصوير جدارى على سطح الحنية

الموجودة خلف المذبح بالكنيسة السابقة



(شكل٣٨) تصوير جدارى بالسقف بالكنيسة السابقة



(شكل٣٩) تفصيلية من الشكل السابق



(شكل٤٠) تصوير جدارى بالكنيسة السابقة



(شكل٤١) تصوير جدارى من الكنيسة السابقة

كاتدرائية القديس مرقص
للأرثوذكس الأقباط

الكاتدرائية هى الكنيسة التى تستقبل البطريرك أو المطران ..وتكون مقره فى المدينة ..وعادةً ما تكون ضخمة على مساحة كبيرة تتسع لجموع المسيحيين العديدة .

والقديس مرقص Saint Mark هو تلميذ للقديس بطرس وهو واحد من الاثنين وسبعين رسولا الذين قد نشروا الديانة المسيحية فى جميع أنحاء الأرض ..ويرجع لمرقص الفضل الأول فى نشر الديانة المسيحية بمدينة الاسكندرية .. وهو أول المبشرين بها كما أنه مؤسس الكنيسة القبطية وأول بطريرك لها ..ولذلك فإن هناك عدد كبير من الكنائس فى مصر التى قد تسّمت باسمه ،وكنيبسة القديس مرقص الحالية يقال أنها أقدم الكنائس القبطية فى المدينة ..أما كنيسة المرقسية الأصلية فقد"كانت تقع على شاطئ البحر ويمكن رؤيتها من السفن عند دخولهـا إلى الميناء الشرقية، ولاشك أنها تبعد كثيرا عن الكنيسة المرقسية الحالية "١*.

والقديس مرقص هو أحد الإنجيليين الأربعة ..وُيرمز إليه بالأسد.. فدائماً ما يصور وبجانبه الأسد ..وكما سبق وذكرنا ربما يرجع ذلك إلى أن فى إنجيله يبدأ بالحديث عن صوت صارخ فى البرية ..أو لأنه فى إحدى المرات التى كان يمشى فيها مع والده فى الصحراء قد ظهر لهما أسد وهو يزأر ويتقدم نحوهم ..فخاف الأب ..إلا أن القديس مرقص قد أشهر بشجاعة إشارة الصليب فى وجه الأسد فسقط ميتاً ..أو لأنه عرف بسيره فى الصحراء وبصحبته أسد .

والكنيسة الموجودة حالياً بمنطقة محطة الرمل تابعة لبطريركية الاسكندرية القبطية وقد تم ترميمها وتجديدها أكثر من مرة (الشكل٤٢ ،ص ١٥٠)..حيث أنها رممت وأضيف إليها المزيد من التوسيعات عام (١٩٩١م) ..كما أنها قد جددت ورممت قبل ذلك فى عام (١٩٥١م) ..وقد تولى مسئولية الترميمات من حيث الدعم المالى والتصميمات المعمارية المهندس وفيق أنيس ومن قبله والده أنيس يوسف أنيس*.

---

* ١ – أ.د . داود عبده داود – مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور – ص ٧٢ .

* أ. جورج إبراهيم عبد الملاك – مكتب الخدمة بالكاتدرائية ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

والطراز الداخلى للكنيسة كما نرى (بالشكلين٤٣، ٤٤) يجمع ما بين الحس البيزنطى فى الجزء الخاص بالهيكل والرومانسك فى شكل العقود المتتالية بالسقف الرئيسى للكنيسة وتلك الموجودة فيما بين الأعمدة الجانبية ..والتى تتميز بالطراز الكورنثى ويتوسط تيجانها رمز الصليب ..بينما أن الأعمدة الداخلية وهى أقل حجما مستوحاة من الأعمدة القبطية ذات التيجان النباتية الشكل .

ومن خلال (الشكل٤٥) نستطيع أن نلاحظ أن الجزء الخاص بالهيكل - وهو مفصول عن باقى أجزاء الكنيسة كما سبق وذكرنا – نلاحظ أن تصميم الحجاب أو الأيقونستا بيزنطى .. وقد تم استقطاعه من الكنيسة القديمة وأعيد تركيبه أثناء عمليات الترميم ..فعمره حوالى ١٦٠ سنة ..أى يعود الى عام (١٨٤٠م) .

والأيقونستا مصنوع من الرخام الأبيض (الكرارة) ويحمل الأيقونات المصورة على أسطح خشبية سابقة التجهيز ويتضح بها آثار الترميم .. وفى (الشكل٤٦) إحدى هذه الأيقونات التى تمثل القديس أو الأنبا أنطونيوس وهو مؤسس الرهبانية فى مصر وهو معروف ومقدس لدى جميع المذاهب المسيحية وقد عاش فى القرن الثالث والرابع الميلاديين .. ودائما ما يظهر القديس أنطونيوس فى الأعمال التى تصوره بلحية طويلة مرتديا عباءته .. كما نلاحظ فى هذه الأيقونة محاولة الفنان للتعبير عن الحركة وإظهار التفاصيل فى أجزاء الرسم ..وتصل مساحتها إلى ١٣٠×٥٧ سم تقريبا ..وبالجزء السفلى منها يوجد توقيع باسم **أباداجس** **A.Abadagos** ..ولا أحد من خدمة الكنيسة يعلم إن كان هذا الاسم هو توقيع للفنان الذى نفذ الأيقونة أم هو اسم الشخص الذى قد تبرع بتكلفة تنفيذها أو ترميمها .

* وبالنسبة لأعمال التصوير الجدارى والفسيفساء بالكنيسة فهى حديثة ومنفذة عن طريق فنانين مصريين فيما عدا العمل الذى يعلو واجهة الهيكل (الشكلين٤٧، ٤٨) ويمثل السيد المسيح ومن حوله الاثنى عشر تلميذا فى مشهد خميس العهد وهو يقدم لهم الخبز والنبيذ ليأكلوا ويشربوا كناية عن لحمه ودمه الذى سوف يراق عند صلبه فى اليوم التالى ..واللوحة على شكل نصف دائرة قطرها حوالى ١٥ متر ..وموقعة باسم الفنان **كوفاسيف** **Covaciv** وهو إيطالي الجنسية ..وجدير بالذكر أن هذه الجدارية وهى غالبا من ألواح الخشب الكونتر المجمعة قد تم تركيبها

فى عام (١٩٩١ م) كما يذكر الأنبا مرقص بالكنيسة.. إلا أن التاريخ الـذى وقّـع بـه الفنـان هـذا العمل وهو كالآتي (15.07.27) .

* أما أعمال الزجاج الملون الموجـودة بالكنيسـة فـهى بداخـل الهيكـل وصغـيرة الحجـم بالنسبة لارتفاع الجدران ..ولا يستطيع أحد رؤيتها من عامة الأفـراد المفترض تواجدهـم بالقاعـة الأساسية للكنيسة إلا إذا اقترب من منطقة الهيكل وأصبح بالقرب من حجاب الأيقونستا ..،فيما عدا النافذة الموجودة فى الجدار المواجه للإيوان الرئيسى والتى قد نفذت على هيئة صليب وتمثل السيد المسيح مصلوبـاً (الشـكلين٤٩، ٥٠)..وأسـفل قدميـه قـد صـوّر الفنـان العـذراء مريـم وماريـا المجدلانية (إحدى العاصيات التى هداها السيد المسيح وأخرج ما بداخلها من شياطين) والقديس يوحنا اللاهوتي (أحد تلاميذ السيد المسيح وأحد الإنجيليين الأربعـة) ..حيـث تمـيزهم الهـالات التى تحيط برؤوسهم ومن المعروف فى القصص المسيحى أن هـؤلاء الأشـخاص الثلاثـة هـم دائمـاً الذين يتم تصويرهم فى هذا المشهد حيث كانوا موجوديـن وقـت الصلـب ..ثـم يعلـو رأس السـيد المسيح طائر أبيض.. ،ويتميز أسلوب الرسم فى هذا العمل بالحس البيزنطي، أما عن اسم الفنـان الذى قام بتنفيذ هذا الزجاج فهو غير معروف ..إلا أن هذه الأعمال من الزجاج الملـون قـد نفـذّت هى الأخرى فى عام (١٩٩١م) .

* ونستطيع أن نلاحظ قلة أعمال التصوير الجدارى بالكنيسة الأرثوذكسـية القبطيـة مـن حيث الكم والتنوع وخاصةً تلك التى تعود إلى الفترة موضوع البحث وخاصةً أيضا عند مقارنة هذه الأعمال السابق التعليق عليها مع الأعمال الموجودة بالكنائس التى تتبع الطوائف الأجنبية بالمدينة والتى سوف نتناولها فى الجزء القادم من البحث..

والجدير بالذكر أن هناك المزيد من أعمال التصوير الجدارى بهذه الكنيسة إلا أنها ترجع إلى وقت قريب لا يندرج تحت النطاق الزمني للبحث ..كما أنها ليست على مستوى فـني عـالى ..ولكنها مجرد محاولات من إدارة الكنيسة للإضافة إلى الرصيد الفني بها ..

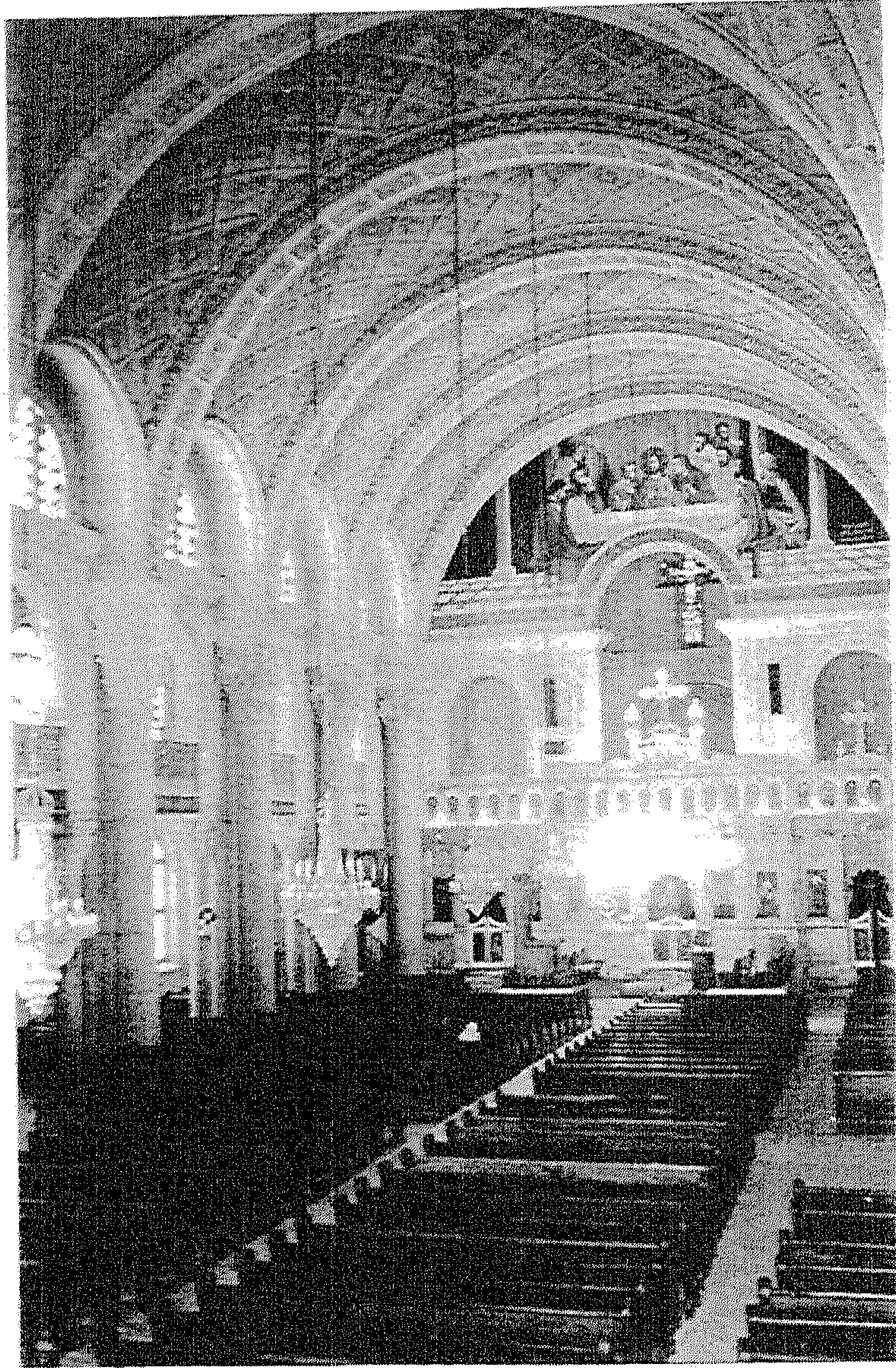


(شكل٤٢) واجهة كاتدرائية القديس مرقص

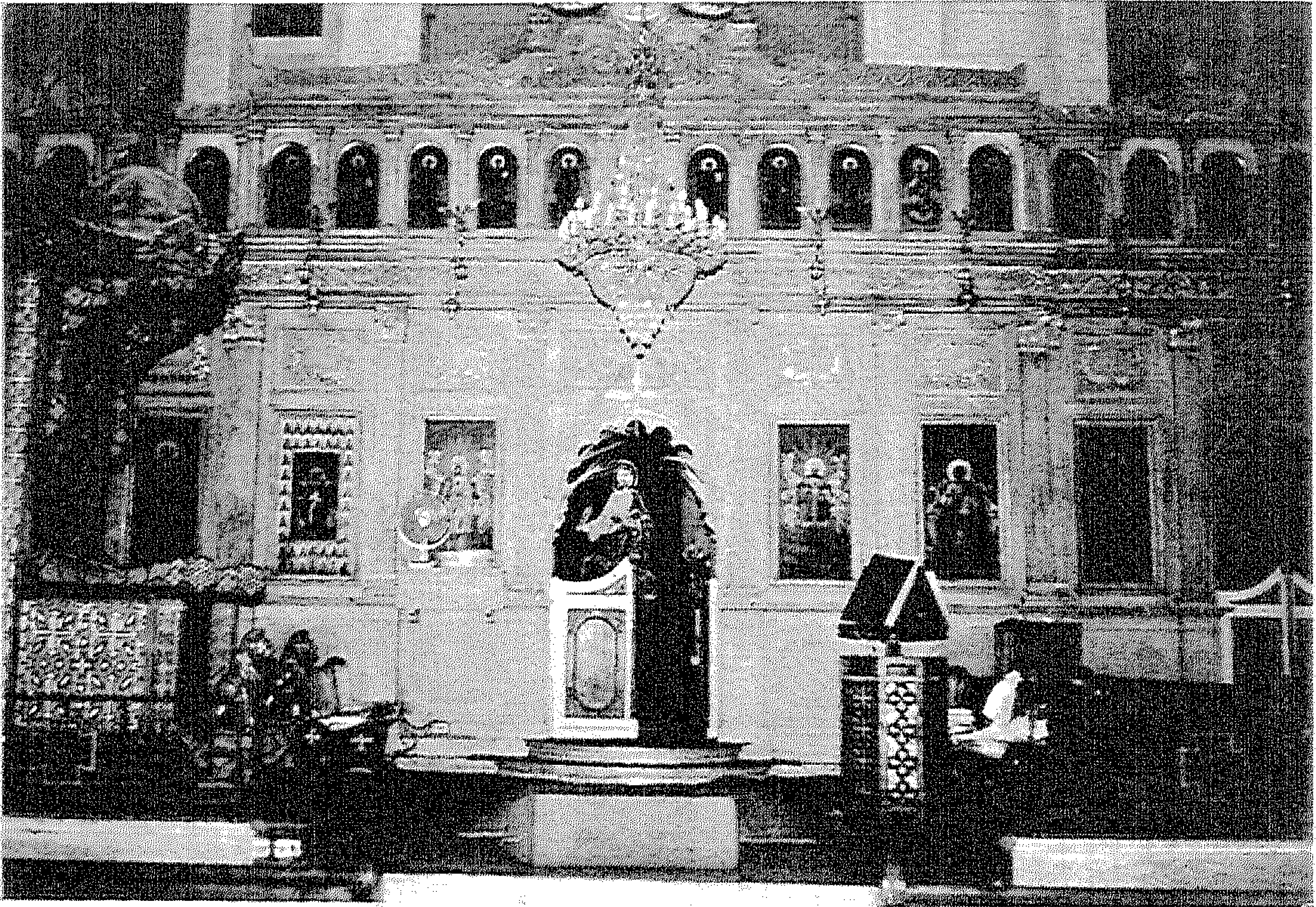
للأقباط الأرثوذكس بمنطقة محطة الرمل



(شكل٤٣) الشكل العام للكاتدرائية من الداخل (أ)



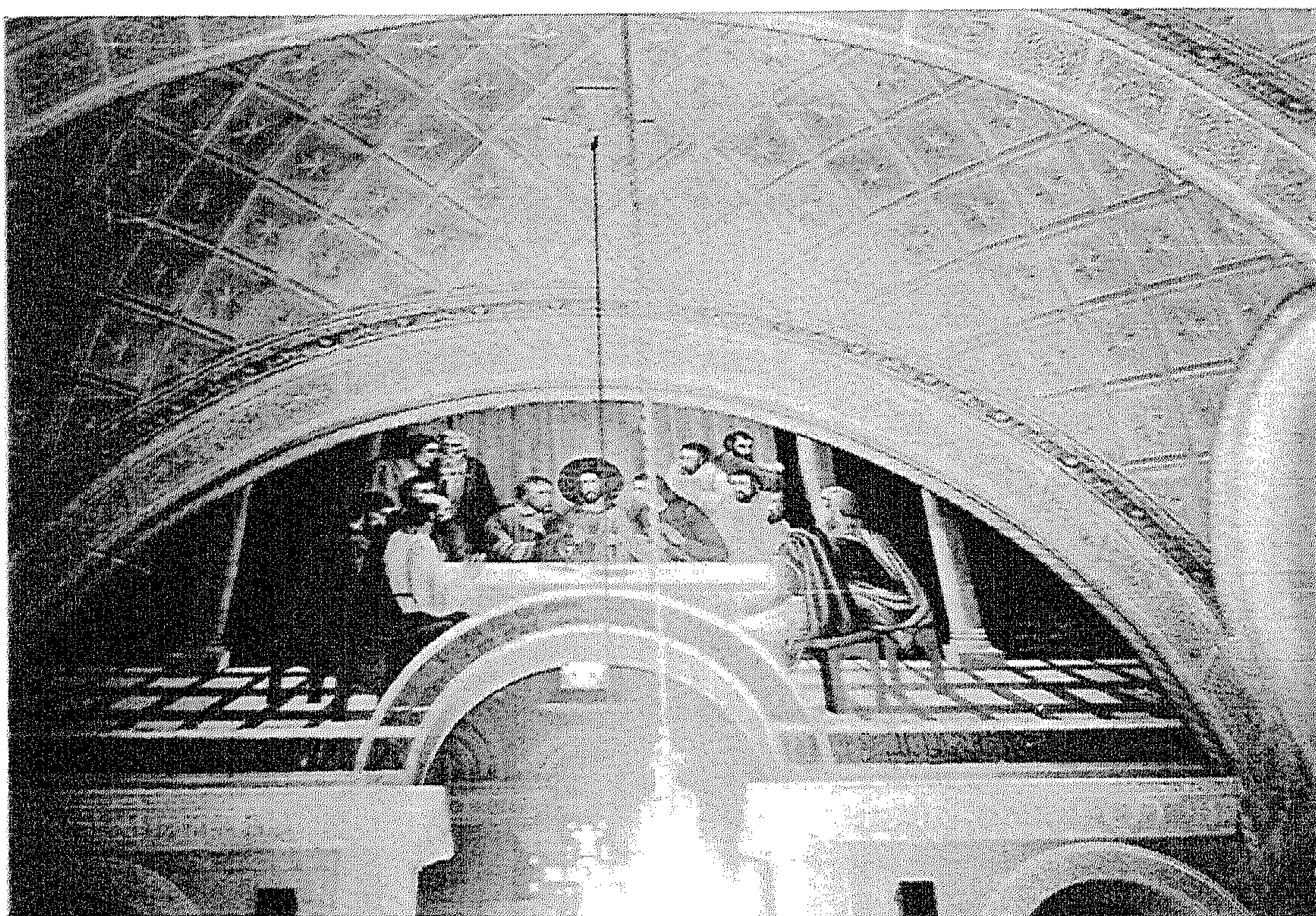
(شكل٤٤) الشكل العام للكاتدرائية من الداخل (ب)



(شكل٤٥) حجاب الأيقونستا بالكاتدرائية

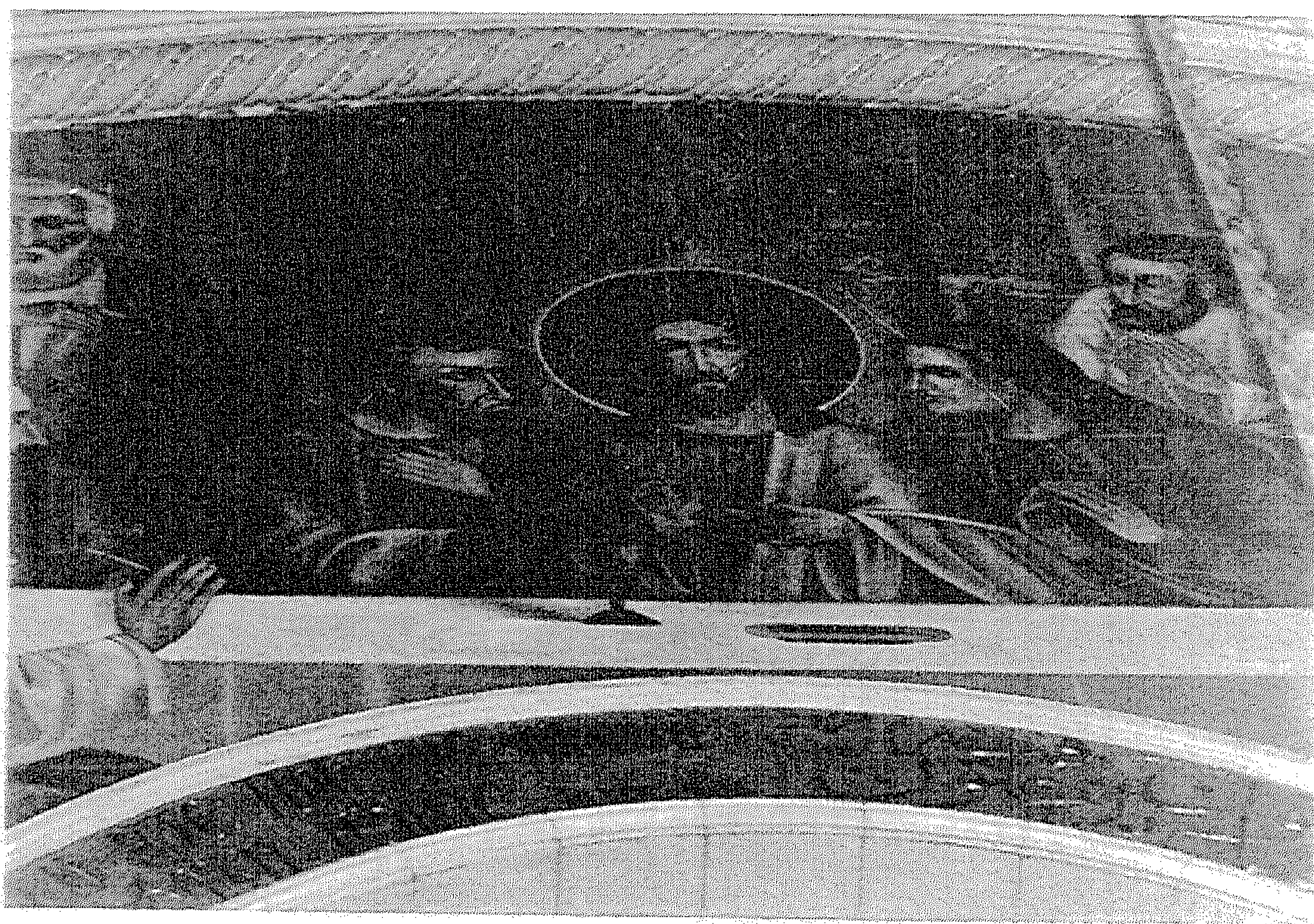


(شكل٤٦) أيقونة القديس أنطونيوس



(شكل٤٧) تصوير جدارى يمثل خميس العهد

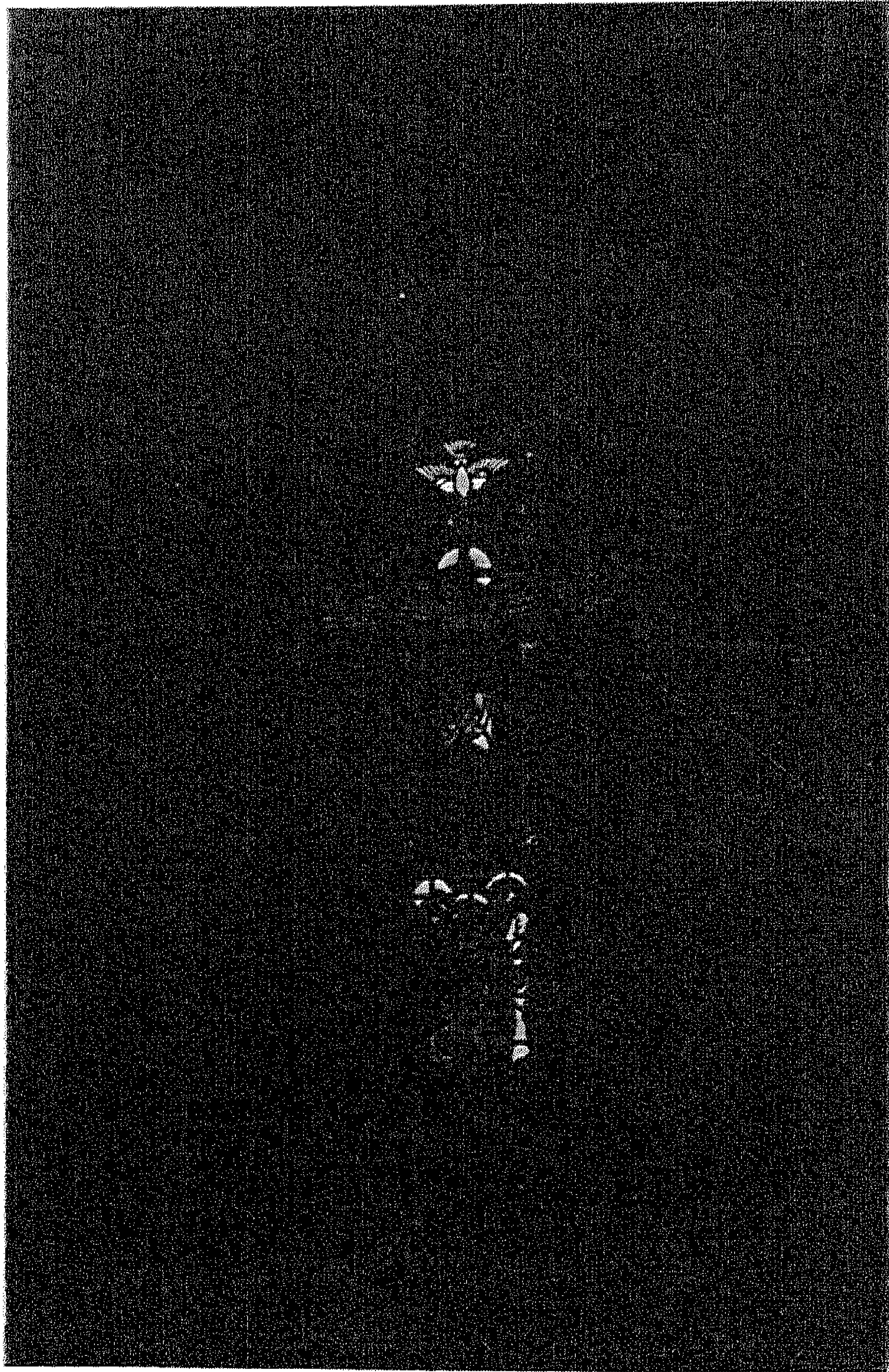
أعلى حجاب الأيقونستا



(شكل٤٨) تفصيلية من الشكل السابق



(شكل٤٩) زجاج ملون بداخل منطقة الهيكل



(شكل٥٠) منظر مُقرب من الشكل السابق

كاتدرائية التبشير (Evangelismos)
للأرثوذكس اليونانيين

بعد مرور سنة على تأسيس رابطة الجالية اليونانية بالاسكندرية عام (١٨٤٣م)..اجتمع كبار الشخصيات بها لاتخاذ قرار حول إقامة كنيسة لطائفة الأرثوذكس منهم .. حيث أن كنيسة سان سابا التابعة للبطريركية – بنيت عام (١٦٣٠م) – والكائنة خلف شارع السلطان حسين قد أصبحت لا تتسع لأعدادهم الكبيرة ..وقد لاقت فكرتهم التشجيع لدى محمد على باشا .

وتبرع رئيس الرابطة آنذاك وهو **ميشيل توسيتزا** **Micheal Tossitsas** بقطعة أرض تقترب من ميدان محمد على وهى بالحى المعروف باسم المنشية الصغرى ..وتصل مساحتها إلى حوالى ٧٠٦٠ متر مربع ..وقد وصلت تكلفة بناءها وقتئذ إلى حوالى ١٧ ألف من الجنيهات المصرية كلها عبارة عن تبرعات من رابطة الجالية اليونانية بالاسكندرية ،وهذه الكاتدرائية تعد تحفة معمارية وفنية من الداخل والخارج يصل ارتفاعها إلى حوالى ٣٢.٤ متر .. تميل فى طرازها إلى الحس القوطى أكثر منه إلى البيزنطى*وهى غنية فى الزخارف (الأشكال١٥ص١٦٦، ٥٢، ٥٣)..إلا أن الأسلوب المتبع فى الرسوم والزخارف الداخلية بالكنيسة تتشابه إلى حد كبير مع الأسلوب البيزنطى ..

وربما يرجع ذلك الى أن هذه الأعمال قد تم تنفيذها بوقت لاحق من بناء الكنيسة وذلك حسب ما جاء فى أقوال الأنبا **جورج فلاديميرو** ♦ **George Vladimirou** ..فأعمال التصوير والزخارف وما إليها من أعمال خاصة بالعمارة الداخلية بالكنيسة قد بدأ تنفيذها فى عام (١٩٢٩م) واستغرقت عدة سنوات ..أما الكنيسة ذاتها فقد تم إنشاءها فيما بين عامى (١٨٤٧–١٨٥٤م) ..وقد أقيم احتفالاً ضخماً لافتتاحها فى ٢٥ مارس من عام (١٨٥٦م) .

* – . Alexander Kitroeff – The Greeks in Egypt (1919-1937) - p156

♦ بطريركية الاسكندرية وإفريقيا للأرثوذكس اليونانيين – مقرها بكنيسة سان سابا بمحطة الرمل ،حوار شخصى(١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

* وكَمَثل أى كنيسة أرثوذكسية نجد أن الجزء الخاص بالهيكل والمذبح قد فُصلوا عن باقى أجزاء الكنيسة بواسطة حجاب الأيقونستا (الشكلين٥٤،٥٥) الذى يحمل الأيقونات المصنوعة من رقائق الفضة والنحاس المطروقة ..

والجدير بالذكر أن الكنيسة الأرثوذكسية عامة يتسبب فصل جزء الهيكل بها فى عدم إمكانية عرض أو رؤية الأعمال الفنية والتصميم المعمارى بالداخل ..فعلى سبيل المثال يوجد أعلى منطقة المذبح فى هذه الكنيسة قبة عالية بيضاوية الشكل على يمينها ويسارها وأمامها من الناحية الشرقية ثلاث قباب بيضاويات الشكل أيضا يصغرونها فى الحجم ..وهم فى مستوى أقل من حيث الارتفاع ..ولا يمكن لأحد من عامة الأفراد الموجودين فى الإيوان الرئيسى بالكنيسة رؤية هذه القباب ..

بينما يوجد وراء المذبح فى واجهة الهيكل جدارية يتوسطها محراب ..يشغلها عمل تصويرى استخدمت فيه المواد الملونة على سطح الجدار ويمثل السيد المسيح ومن حوله تلاميذه والملائكة ليتناولوا منه الخبز والنبيذ اللذان يقدمهما لهم (شكل٥٦) ..وهو مشهد يصور (خميس العهد) الذى سبق وتناولنا قصته فى كنيسة القديس مرقص للأرثوذكس الأقباط ..مع ملاحظة الفرق فى تناول هذا المشهد بين الكنيستين، وقد تحول هذا الحدث إلى إحدى الطقوس الخاصة بالتعبد داخل الكنيسة بشكل عام ..حيث يتحول (معنوياً) النبيذ والخبز بعد صلاة الأنبا عليهم إلى دم وجسد السيد المسيح الذى قدم نفسه ذبيحة فداءً للبشرية .. وهذه الجدارية لا يتأتّى لعامة الأفراد رؤيتها إلا فى حالة فتح الباب الذى يتوسط الأيقونستا فى أوقات إقامة القداس .

كما يوجد فى نفس منطقة الهيكل الداخلية على يمين ويسار المذبح الرئيسي مذبحين صغيرين ..بداخل محرابيهما أيضاً عملين من التصوير الجدارى (الشكلين٥٧،٥٨) .

ونلاحظ أن عملين التصوير الموجودين وراء الهيكلين الصغيرين وكذلك العمل الذى يصور السيد المسيح الموجود خلف باب الأيقونستا مباشرة (شكل٥٩) وهو على سطح خشبي متحرك مساحته حوالى ٧ متر مربع .. نلاحظ أن هذه الأعمال الثلاثة قد اختلف أسلوب التصوير بهم عن باقى الأعمال الموجودة بالكنيسة .. ومن الممكن أن تكون هذه الأعمال قد أضيفت إليها أو قد أعيد ترميمها بأسلوب مختلف حيث حاول فيه الفنان محاكاة الأسلوب البيزنطى المتّبع فى الكنيسة إلا أنه لم يرقْ إليه فظهر وكأنه مضافاً إلى الأعمال الموجودة بها وليس مكملاً لها .

وتتميز الأروقــة الجانبيــة بالكنيســة – والتــى تحملـها الأعمـدة الرخاميــة التــى تتشـابه تيجانها بالتيجان الكورنثية ..ويتوسطها رمز الصليب – تتميز تلك الأروقة بالعقود النصف دائرية التى تحملها الأعمدة بينما تظهر من خلالها العقود المدببــة التـى تعلـو كـل نـافذة فـى الجـدران الجانبية .. (الشكلين٦٠، ٦١) ،كما نلاحظ فى هذين الشكلين الزخارف المصـورة الموجـودة علـى السطح الباطن من كل عقد .

ومن خصائص الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية وكما ذكرنا من قبل وجـود إحـدى الرسـوم التى تصور السيد المسيح فى الجزء الأوسط من السقف الرئيسى بــها .. (الشـكلين٦٢، ٦٣) بينمـا تتناثر النجوم الفضية على الخلفية الزرقاء للسقف،ومن الأشكال التى تمثل العذراء يتقدمها السيد المسيح (الشكل٦٤) ذلك الذى يعلو الباب الداخلى للكنيسة .

أيضا من الأشكال التى تصور السيد المسيح لدى صعوده السماء بعـد ٤٠ يـوم مـن صلبـه واحتفال صحابته والملائكة به ويسمى عيد الصعود أو التجلى .. ذلك المشهد الموجود علـى يمـين المدخل و قبل بداية أعمدة الرواق الجانبى ..(شكل٦٥) ويصل ارتفـاع الجداريـة إلى حـوالى ٤,٣٠ متر ..

والتصوير الجدارى المستخدم فيـه المـواد الملونـة علـى أسـطح الجـدران والأسـقف بـهذه الكنيسة ،نجد أنه قد لعب الدور الأول والأساسي فى الأعمال الفنية بشكل خاص داخل الكنيسة ..فقد ساعد ارتفاع الجدران وكذلك صغر حجم النوافذ نسبيا على استغلال أكـبر قـدر ممكـن مـن هذه المساحات ..فأصبحت فى كل مكان منها ..حتى أنــها ظـهرت فـى بعـض الأجـزاء وكأنــها ملصقات قد افتعل فى إدخالها على الأسطح وتاخمت بعضها البعض فى عين وذهن المتعبد .

إلا أن الفنان المشرف على تنفيذ هذه الأعمال قد نجح فى توظيفـها فـى الجـزء الخـاص بالأروقة الجانبية ..حيث أصبح كل عقد من العقود الجانبية يمثـل وحـدة متكاملـة مـن الأعمـال الفنية ..يعلو ويحد كل نافذة فيه مشهدا يمثل أحد فصول القصص الدينـى (الشـكل٦٦) .. وهـو نفس التوظيف الذى استخدم للكنيسة الكاثوليكية ولكن بأسلوب مختلف ..وهو مـا سـوف نشـير إليه فيما بعد .

فعلى سبيل المثال ..فى جدار العقد الأول على يسـار المذبـح .. (الشـكلين٦٧، ٦٨) نـرى مشهدا يجمع بين الاثنى عشر تلميذا أثناء حلول الروح القدس عليهم والمتمثل فى الأشعة المنبثقـة

من الدائرة العلوية ثم اتجاهها إلى كل واحد منهم ..يحـاول فيـه الفنـان أن يستفيد مـن الشـكل النصف دائرى للعقد بأن يؤكده عن طريق توزيع عناصر المشهد فى شكل نصف دائرى كحّل مثالى للمساحة ..كما نلاحظ أن هناك أربعة مـن هـؤلاء القديسـين لم يغفـل الفنـان أن يشـير إلى أنـهم الإنجيليين الأربعة وذلك بأن وضع الكتب فى أيديهم ..فكل وضع أو حركة أو إيمـاءة لأي مـن عناصر التصوير عموما فى الكنيسة الأرثوذكسية يعنـى إشـارة أو رمـز إلى حـدث أو واقـع مرتبـط بالقصص الدينى داخل الكنيسة ،غير أن هذه الخصائص ليست تبعاً لفنان دوناً عن الآخـر فـهى جميعاً كمثّل قالب واحد يتميز به الطراز البيزنطى فى أسلوب التصوير ..وقد تناقله الفنانون فـى كل مكان بمقدار ضئيل جداً من الحرية ..فالتعبير هنا دينياً ولا يوجد مجال كبير للإبداع .

ولأن الفن البيزنطى فى الأصل هو فن الإمبراطورية ..وهو فن دينى بالدرجة الأولى يخدم الكنيسة ..وحسب التعاليم الكهنوتية للدين المسـيحى ..ولأنـه لم يحـاك الفـن الرومـانى المنتشـر آنذاك ..استطاع أن يخلق لنفسه شخصية مختلفة لها من جمالياتها ما يميزها عـن بـاقى الفنـون ... وقد قلت الحركة وإن كان هناك الكثير من المحاولات لإظهار الأشخاص فى أوضاع مختلفـة ..كما قل الاهتمام بالبعد الثالث والتباين فى درجات الضوء والظل وكما نرى من خلال الأشـكال التى تناولناها ..كما أن هناك اهتمام بالزخارف التى تظهر بالأشكال وخلفياتها حيـث أن تقنيـة التصوير الجدارى فى الفن البيزنطى تختلف عن تقنيـة الفسيفسـاء التـى يسـتعيض فيـها الفنـان بالمربعات الذهبية اللامعة كخلفية وراء الأشكال تحدث تأثيرا متوازيا لتأثير الزخارف فى خلفية الأشكال بالتصوير الجدارى ، كذلك نلاحظ استعمال الزخارف بالأطر التى تحدد الأعمـال والتـى تربطها معماريا بالأسطح الحاملة لها.. كما نرى الاهتمام بالخطوط الخارجية للأشـكال وتفـاصيل ثنايا الملابس ..ونلاحظ أن الرسوم غالبا ما تنتظـم فـى شـكل صفـوف أفقيـة تنقسـم إلى أرض ثـم عناصر إنسانية أو خلافها فى المنتصف وهى لها المساحة الأكبر .. وأخيرا السماء والتى قد يظهر بها بعض العناصر من ملائكة أو قديسين مثلا ..وهو ما ينطبق على ملامح الفن القبطى والذى قد تأثر به الفن البيزنطى فى بدايته ،وجدير بالذكر أن أعمال التصويـر الجـدارى التـى اسـتخدمت فيها المواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بكاتدرائية التبشير مـن تصميـم وتنفيـذ الأخويـن **ماتايكس Matsakis** ..وهما يونانيان الجنسية *.

* – الأنبا جورج فلاديميرو ..حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة اليها .

*من المعروف أن الزجاج الملون ينتشر بين كنائس المذهب الكاثوليكي وكنائس الإنجيليين في حين يقل استخدامه في كنائس الأرثوذكس وخاصة تلك التي تتبع في طرزها الأسلوب البيزنطي..إلا أن كاتدرائية التبشير أثناء تنفيذ أعمال العمارة الداخلية بها قد أوصى الأنبا **يوانيس كاراميناس Ioannis Karaminas** بتنفيذ مجموعة من نوافذ الزجاج الملون بها ..وقد سافر إلى أوروبا آنذاك للاتفاق مع إحدى الورش الفنية على تصميماتها *،..وأهم هذه الأعمال الموجودة بالكنيسة هي تلك الموجودة بين كل عمود والآخر بالجدارين الجانبيين للرواقين الأيسر والأيمن ..(الشكلين٦٩، ٧٠) ،تتمثل في عدد من النوافذ اللاتي تصور تلاميذ السيد المسيح الإثنى عشر.. كل ستة منها على أحد الجانبين .. وتصل مساحة النافذة الواحدة الى ١,٥٧X٣,٦٠ م تقريبا ..وهو مقاس صغير بالنسبة لحجم الجدار الهائل ..ولذلك نجد أن الإضاءة الطبيعية ضعيفة جدا داخل الكنيسة ..مما يضفي مزيدا من الإحساس بالخشوع .

ونلاحظ في الأسلوب المتبع في تنفيذ الزجاج الملون بالكنيسة تشابهه بأسلوب التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بالكنيسة ..مما يعطي في الرؤية العامة نسيجا متناغما .. ومزيدا من الإحساس بالوحدة العضوية للأعمال الفنية ..فنجد أن جميع هذه الأشكال تمثل القديسين في وضع المواجهة والحركة بسيطة..بملابس ساخنة الدرجات اللونية مع خلفية من الدرجات الزرقاء التي تتوازن مع الدرجات اللونية الساخنة للعناصر الأساسية بالتصميم ..كما أن هناك محاولة لإبراز التفاصيل التشريحية للقديسين وملابسهم ..فضلا عن الزخارف التي تحيط بجميع الأشكال ولها من الأهمية ما يجعلها ضرورية من أجل تقديم العمل في قالب يتماشى والمحيط المعماري له ..ذلك لأن الخط الخارجي والداخلي لها يؤكد على الشكل المعماري الذي يقدم من خلاله العمل ..كما أنه من المعروف أن للأطر التي تحيط بأعمال الزجاج الملون فائدة تقنية بالإضافة إلى الفائدة الجمالية ..وهي أن وجودها يجعل عملية الترميم أسهل وذلك في حالة خلع العمل من مكانه ..وفي الثلث السفلي من النافذة نجد أن جميع الأشكال الزخرفية ترمز إلى الصليب أو إلى الجهات الأرضية الأربعة ولكن بتحليلات مختلفة ....

---

* – المرجع السابق .

ونلاحظ عن قرب فى بعض هذه النوافذ الأداء الرفيع فى التعبير عن ملامح وتفاصيل الأوجه وخصلات الشعر للقديسين مثل تلك النافذة التى تمثل القديس **متى** (الشكلين٧١،٧٢) وهو ممسكا بكتاب دلالة على أنه أحد الإنجيليين الأربعة ..أو فى النافذة التى تمثل القديس **بطرس** الذى يمسك بلفافة ورقية دلالة على أنه أحد الرسل الإثنى وسبعون (الشكلين٧٣،٧٤)..ولم يضع الفنان الرمز المقترن بكل قديس واكتفى بأن يكتب اسمه باليونانية فى الثلث السفلى من النافذة .

كما يوجد فى منطقة المذبح المغلقة أسفل القبة ستة من النوافذ الصغيرة والتى تبلغ مساحة الواحدة منها حوالى ٥٠ x٨٠ سم (الشكلين٧٥،٧٦) ويذكرنا وضعها ومساحتها بنوافذ الكنائس البيزنطية القديمة حيث ما كانت غالبا متقاربة من بعضها البعض ..صغيرة فى حجمها وعلى ارتفاعات عالية من الجدران ،وهذه النوافذ الستة تختلف فى أسلوب تنفيذها عن النوافذ السابقة ..فهى تشبه أعمال الفسيفساء من حيث الشكل وإن كانت منفذة باستخدام الزجاج الملون ..وتبدو وكأنها هى الأخرى من الأعمال الحديثة التى قد أضيفت إلى الكنيسة بعد تهدم أو تلف الأعمال الأصلية ..فهى مختلفة فى أسلوب التصميم والتنفيذ والخامات الزجاجية المستخدمة ..

ولم يستطع الفنان الذى قام بتنفيذها أن يصل بمستواها إلى مستوى الأعمال الأصلية الموجودة بالكنيسة ..كما سبق وأشرنا من قبل إلى أعمال التصوير الجدارى فى محرابين الهيكلين الجانبيين واللوحة المعلقة خلف باب الأيقونستا .

* ومما سبق يتضح أن الأسلوب البيزنطي هو الغالب فى تصميم أعمال التصوير الجدارى داخل الكنيسة وكذلك تنسيقه فى المساحات المتاحة له ..كما أن بهذا الكم من الأعمال الفنية المختارة من المجموع الكلى للأعمال الموجودة بها يتضح لنا مدى الثراء الذى قد اتسع له المجال الفنى داخل الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية عموما ..فجميع الكنائس التى قد زرتها وتتبع هذا المذهب وخاصة تلك الطائفة وكانت معاصرة لنفس هذه الفترة الزمنية قد وجدتها تهتم نفس هذا الاهتمام الذى لاحظناه بالفنون التشكيلية السابق الإشارة إليها وبنفس أساليبها ولاسيما أعمال التصوير الجدارى التى استخدمت فيها المواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران والتى قلما

تخلو منها بعض المساحات فى الجدران والأسقف بالكنيسة الأرثوذكســية اليونانيــة..ولكـن لكـل كنيسة قدر متاح من الإمكانيات التى تشمل التبرعات والمسطحات المعمارية .

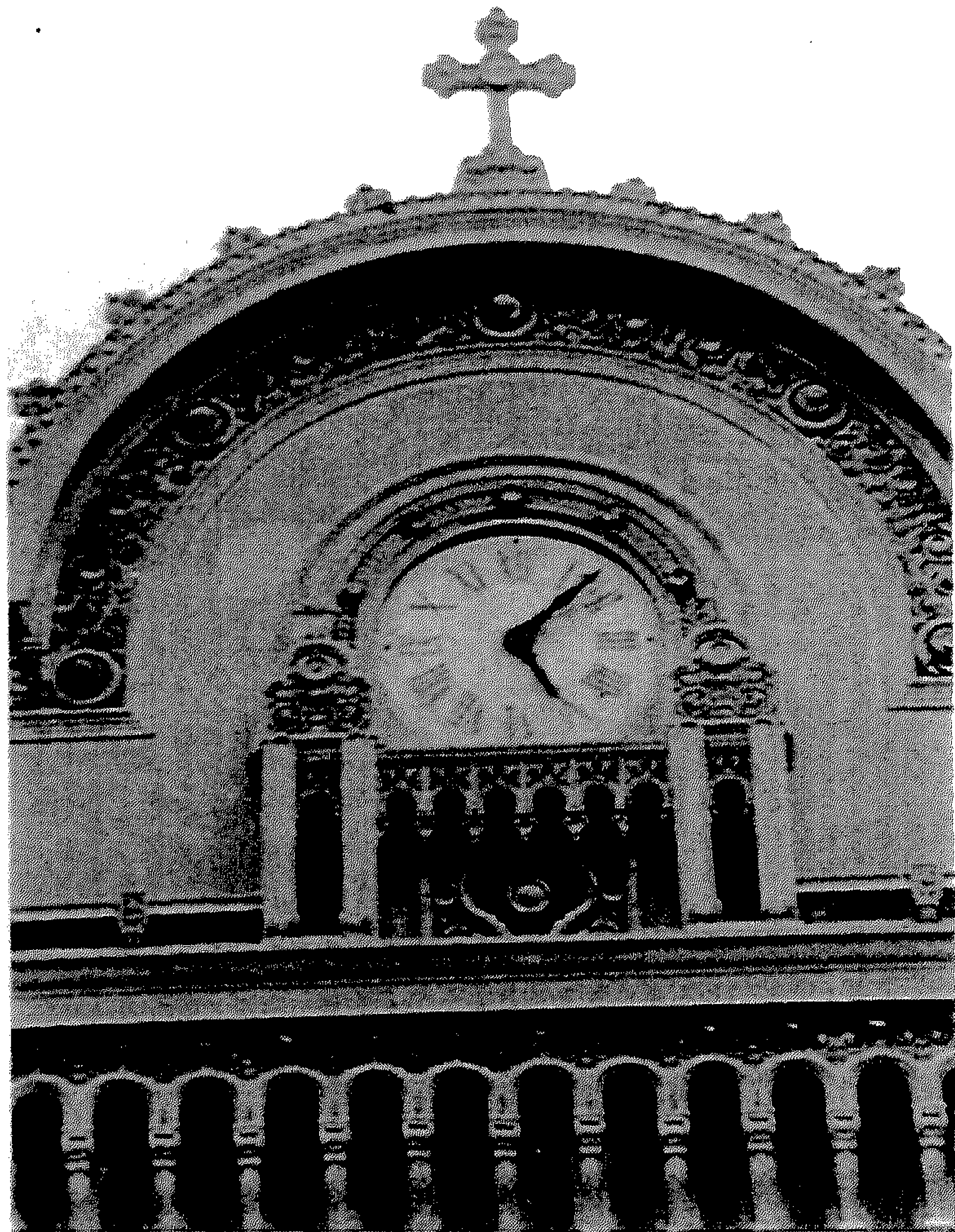


(شكل٥١) واجهة كاتدرائية الأرثوذكس اليونانيين

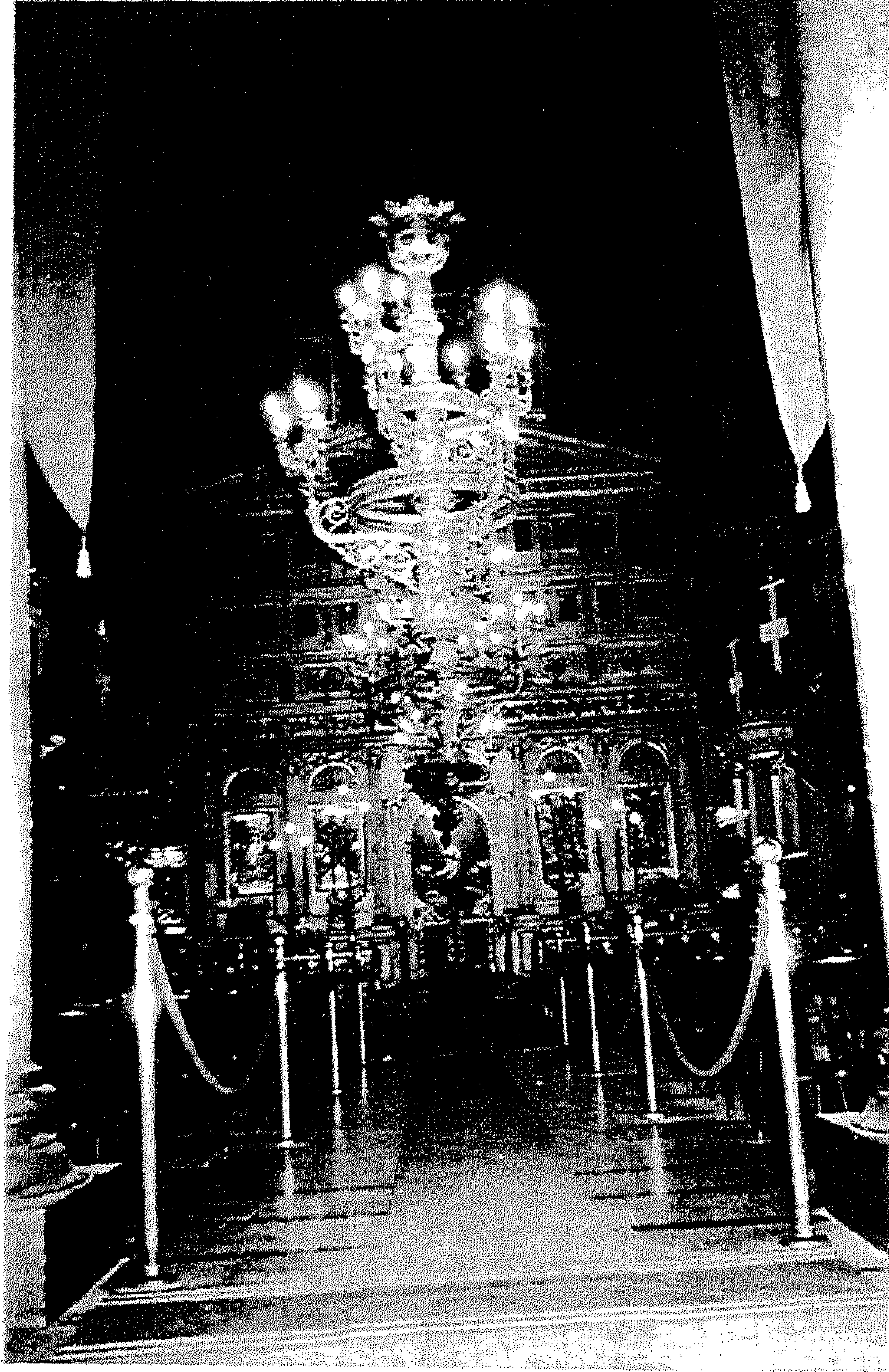
بمنطقة المنشية الصغرى. ١٨٥٤م



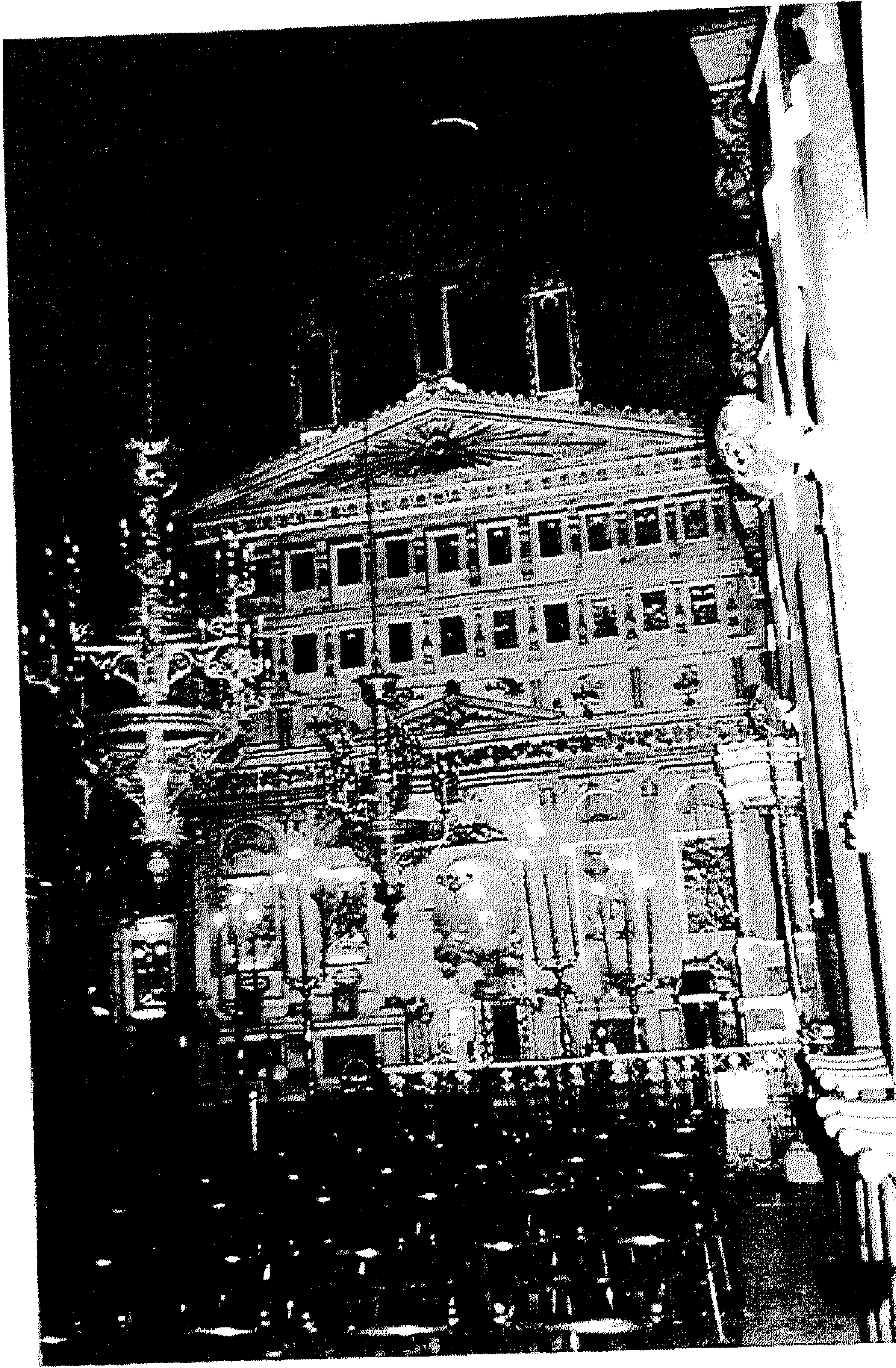
(شكل٥٢) تفصيلية من الواجهة



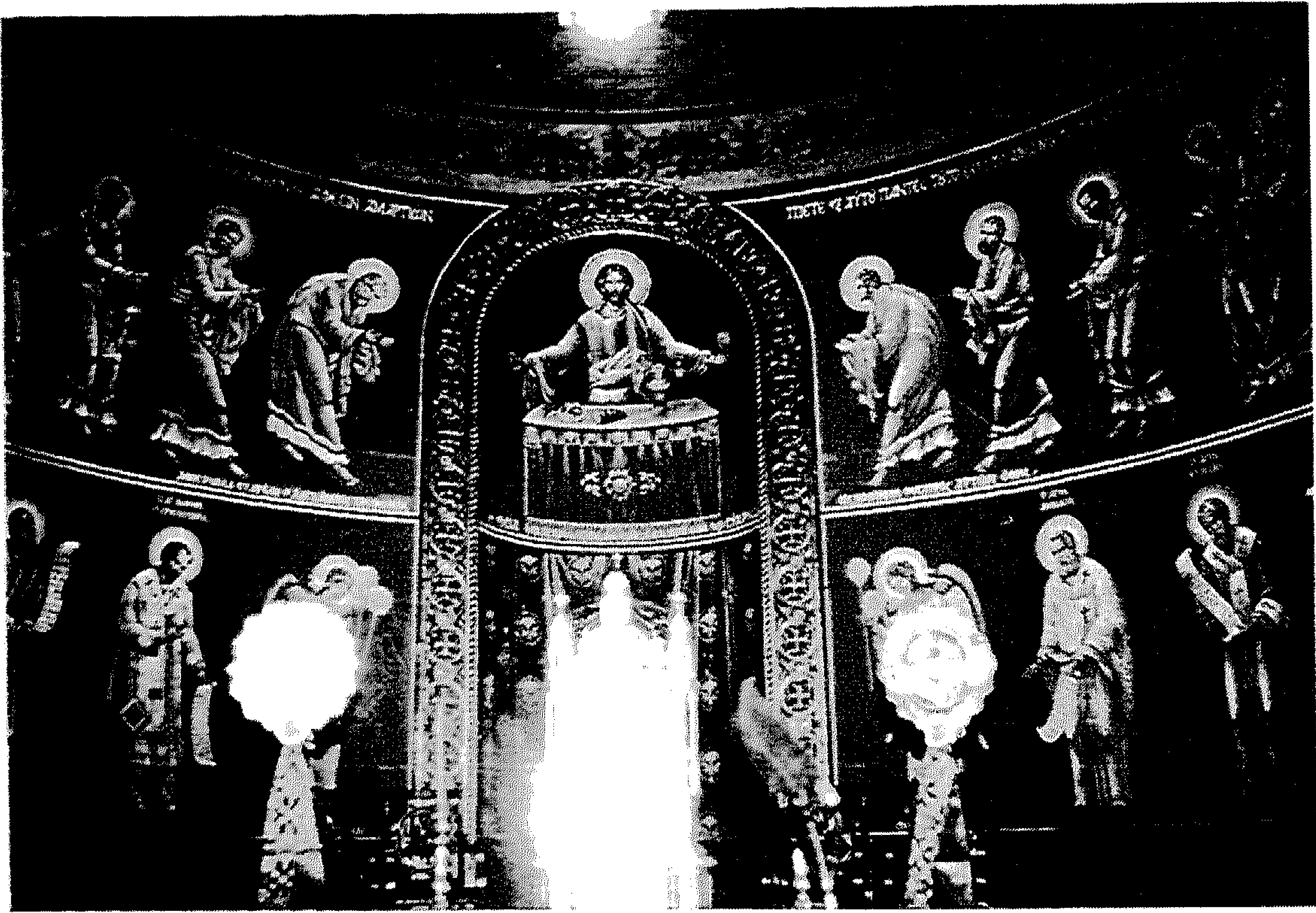
(شكل٥٣) تفصيلية من الواجهة



(شكل ٥٤) منظر عام للكاتدرائية من الداخل



(شكل٥٥) حجاب الأيقونسة



(شكل٥٦) تصوير جدارى فى خلفية المذبح
بالمنطقة الداخلية من الهيكل



(شكل٥٧) المذبح الجانبي على يمين المذبح الرئيسى
بمنطقة الهيكل الداخلية



(شكل٥٨) المذبح الجانبى على يسار المذبح الرئيسى

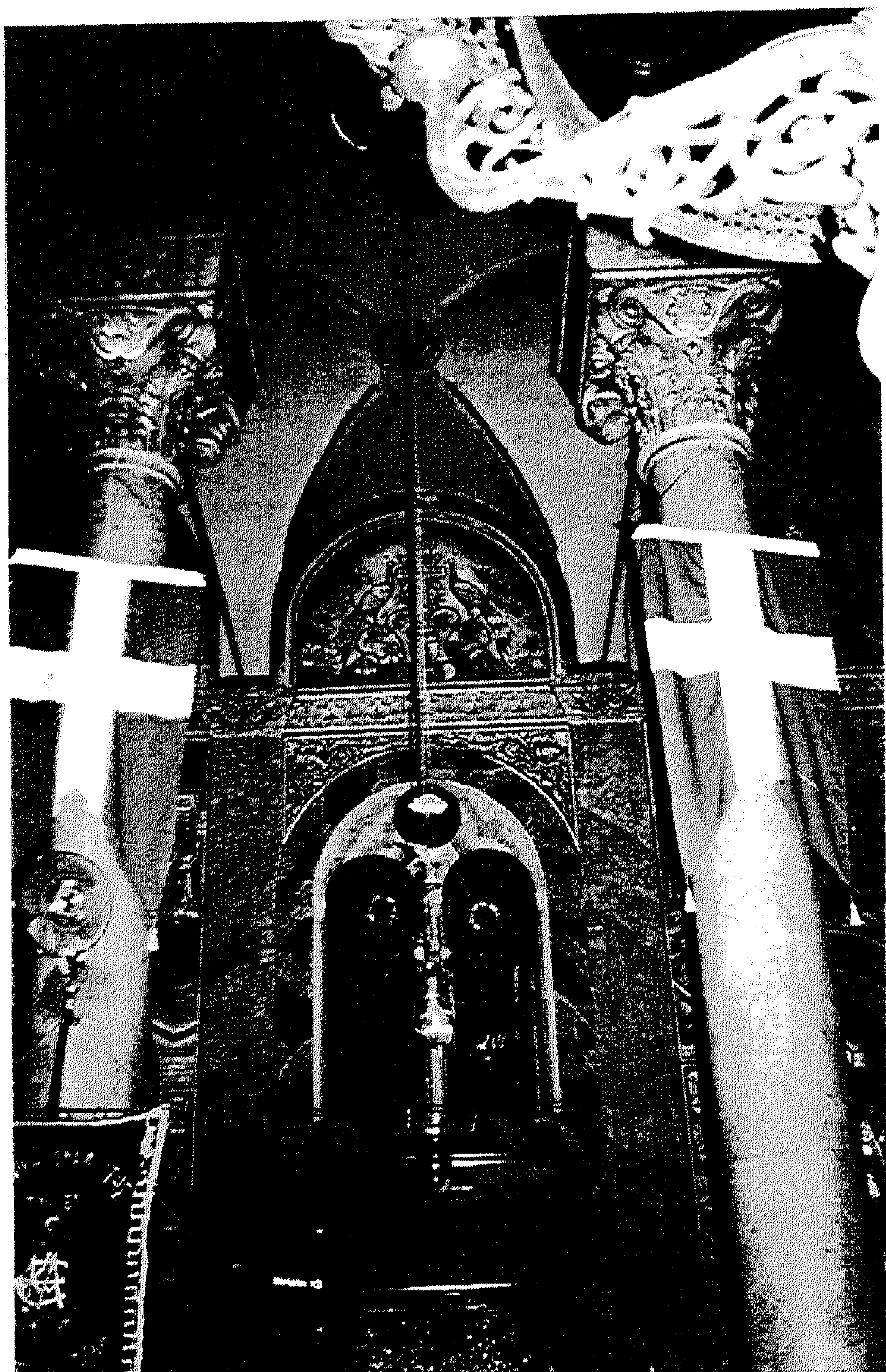
بالمنطقة الداخلية من الهيكل



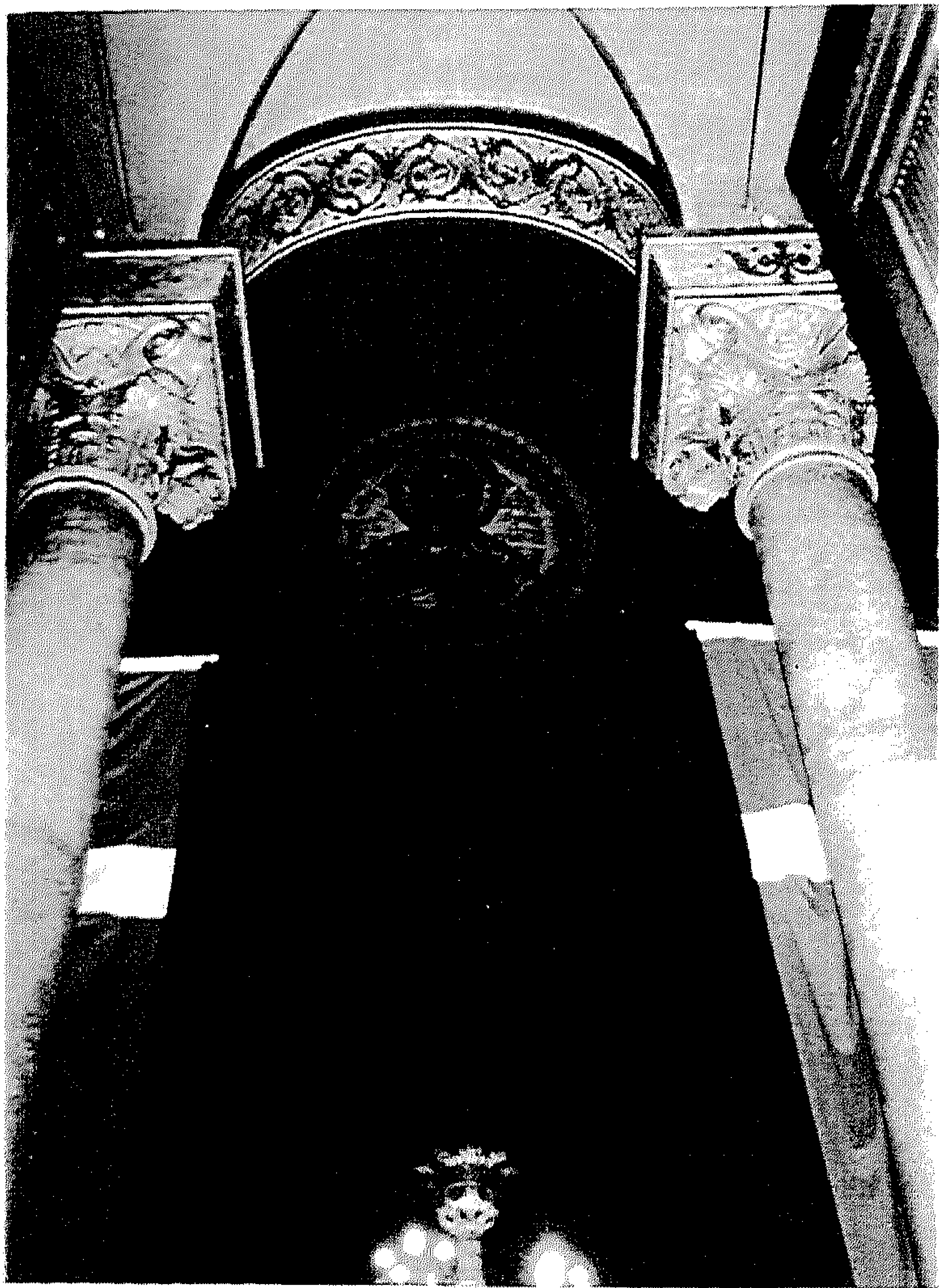
(شكل٥٩) لوحة متحركة في خلفية باب الأيقونستاس



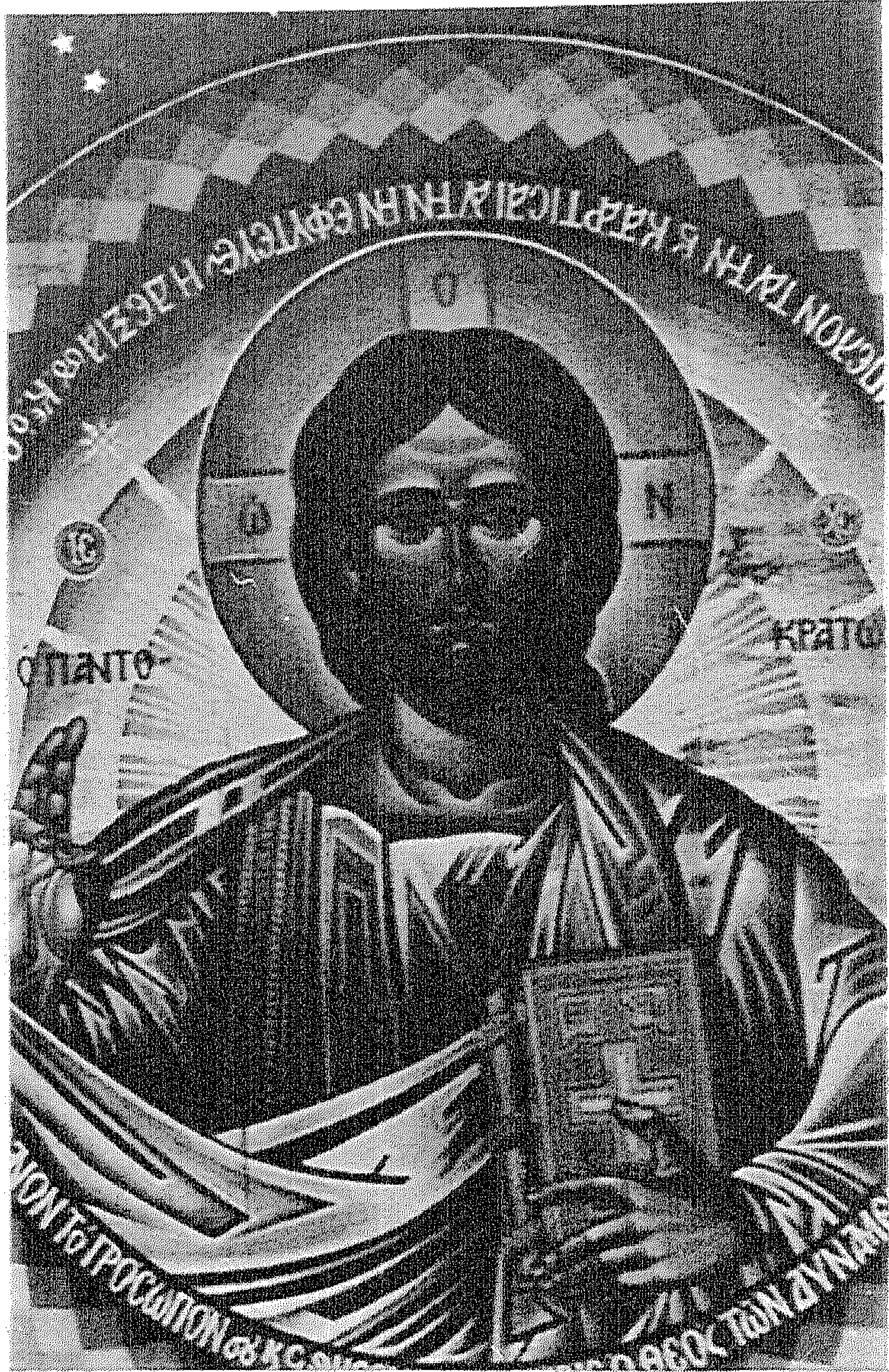
(شكل ٦٠) الرواق الأيمن للهيكل



(شكل٦١) أسقف الأروقة الجانبية



(شكل٦٢) تصوير جداري يتوسط سقف الكاتدرائية



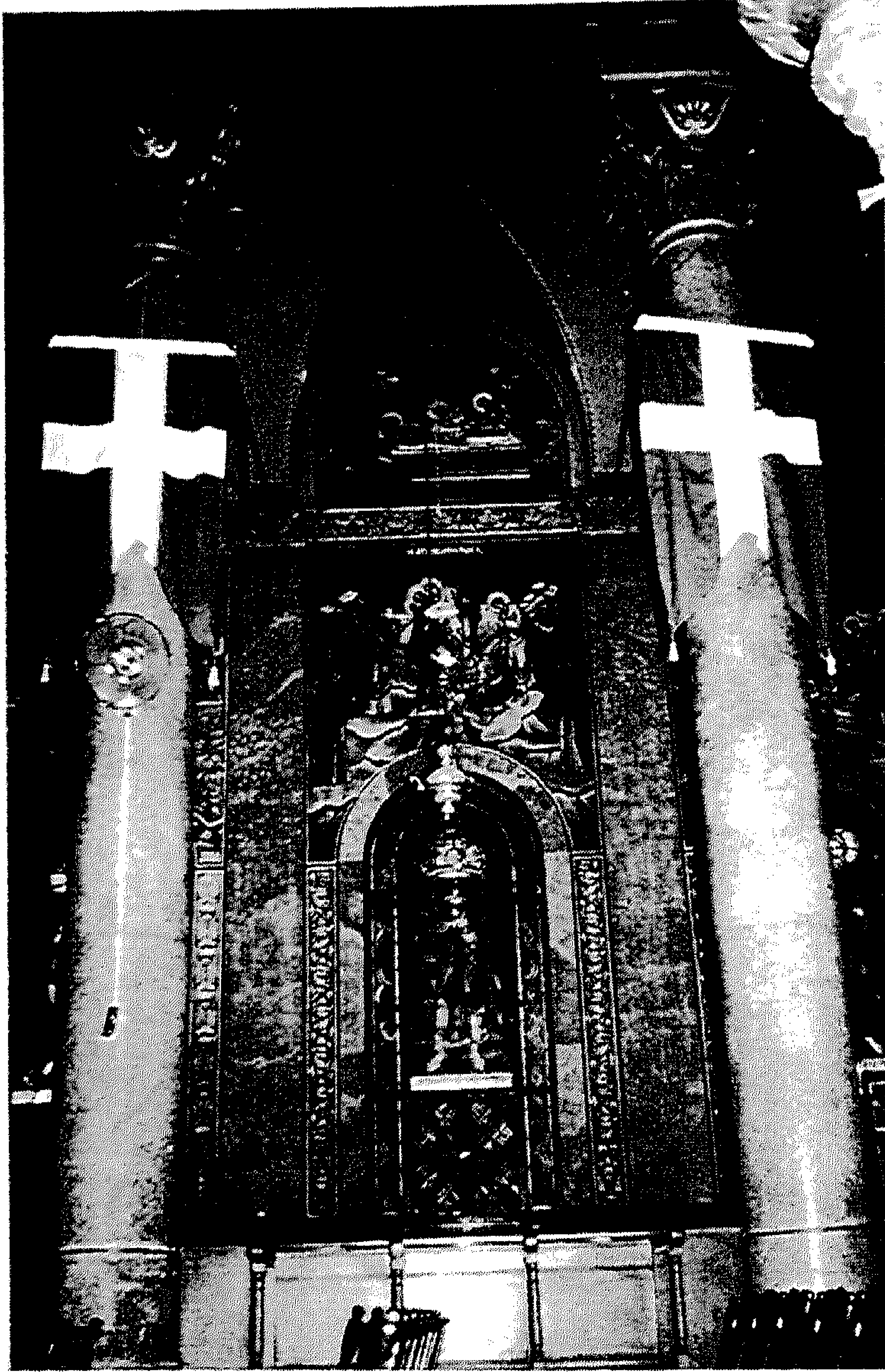
(شكل٦٣) تفصيلية من الشكل السابق



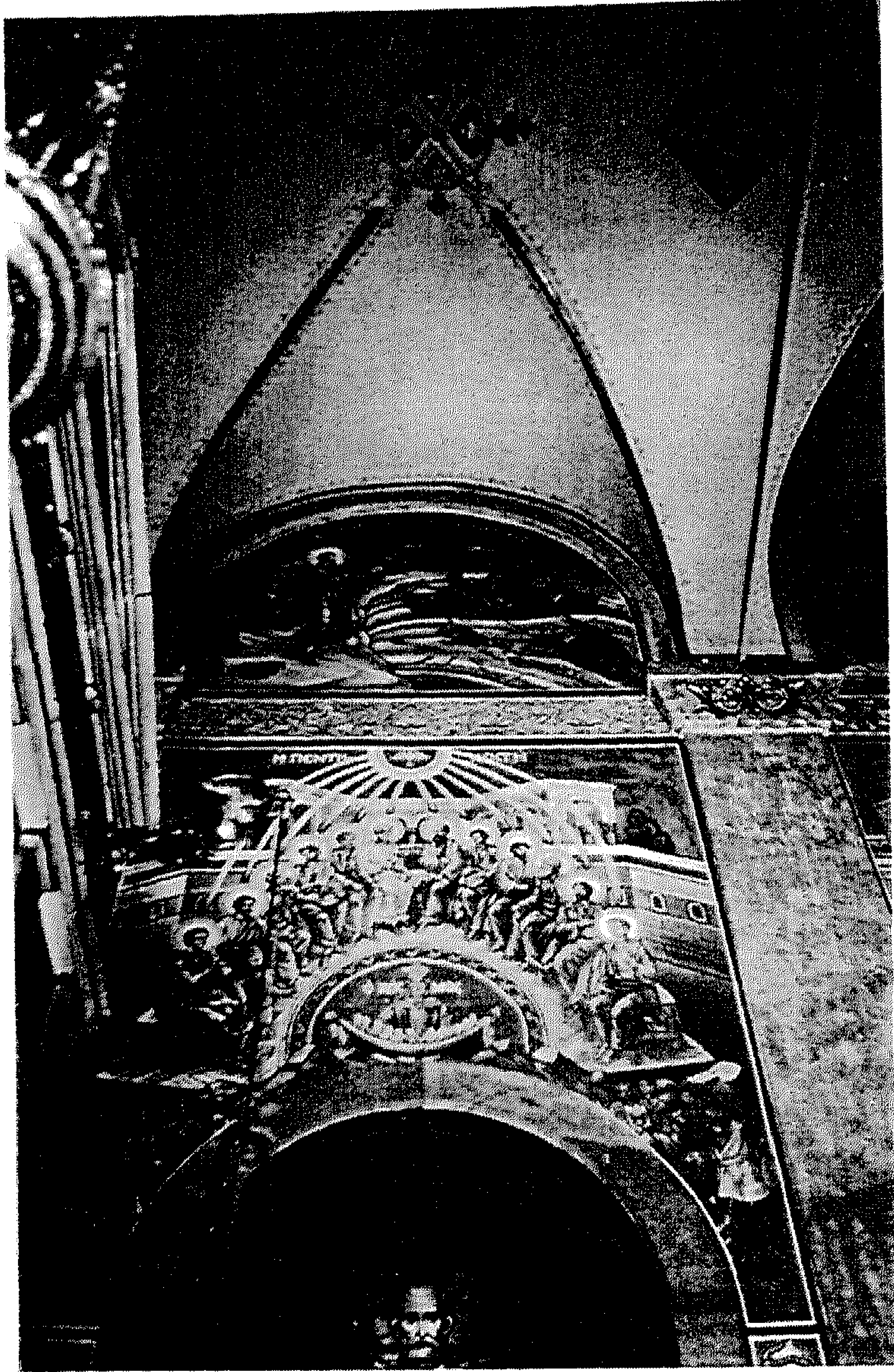
(شكل٦٤) تصوير جدارى أعلى المدخل الرئيسى للكاتدرائية



(شكل٦٥) تصوير جدارى على يمين المدخل



(شكل٦٦) تصوير جدارى يحيط بنافذة من الزجاج الملون بالأروقة الجانبية



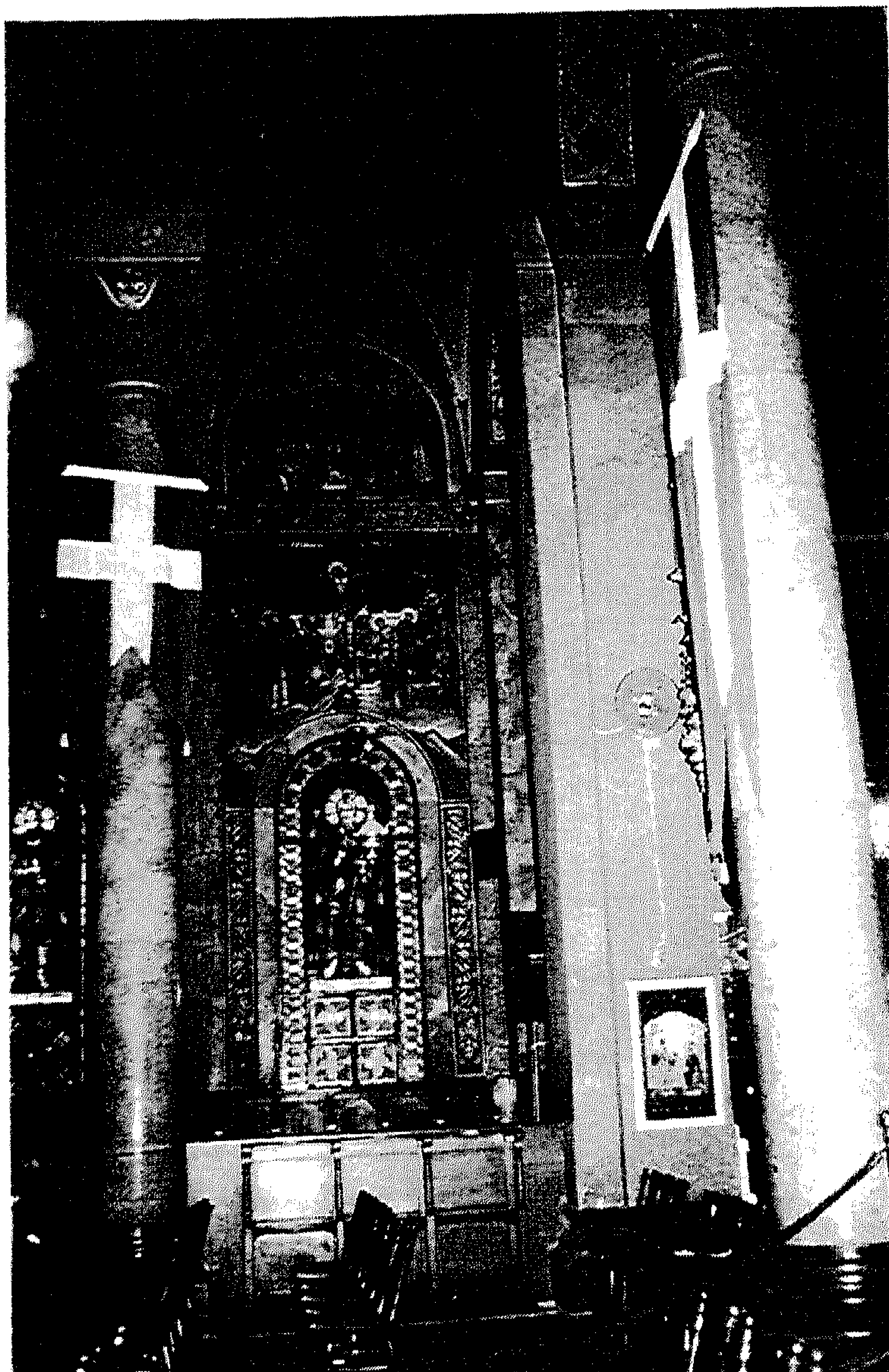
(شكل٦٧) تصوير جدارى فى أحد أجزاء الرواق الأيسر للمذبح



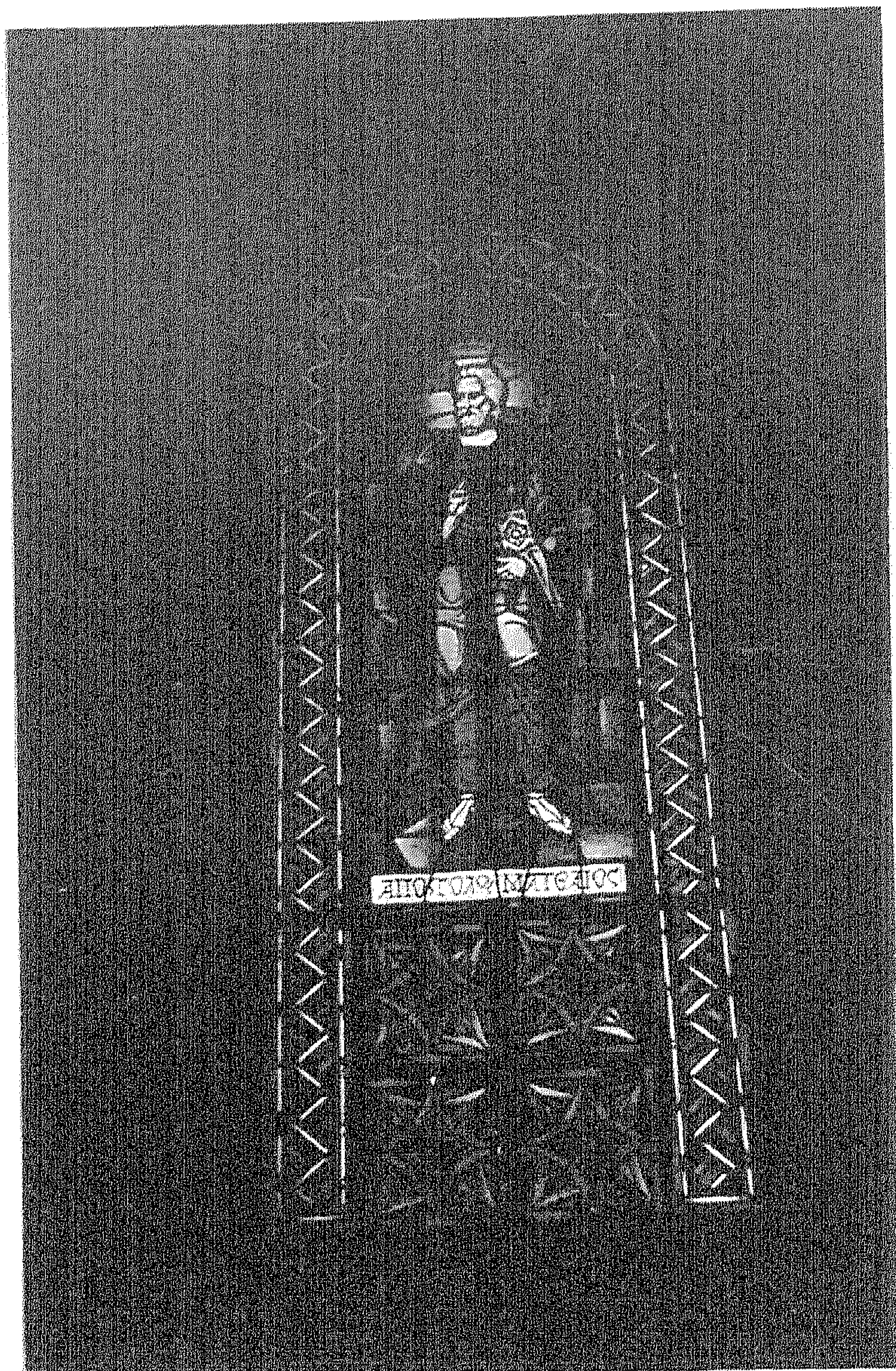
(شكل٦٨) تفصيلية من العمل السابق



(شكل٦٩) توزيع النوافذ بالأروقة الجانبية



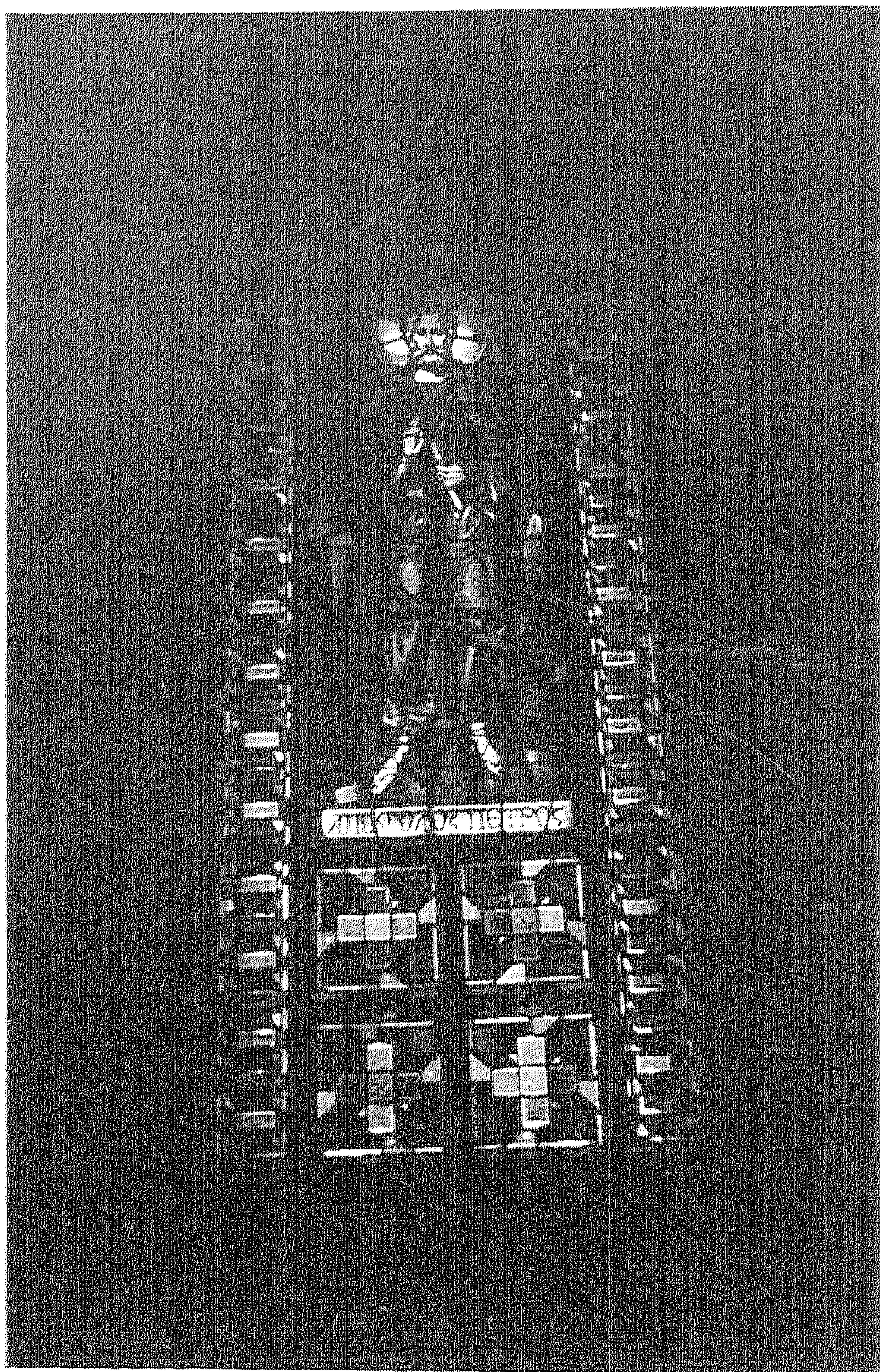
(شكل ٧٠) إحدى النوافذ الجانبية



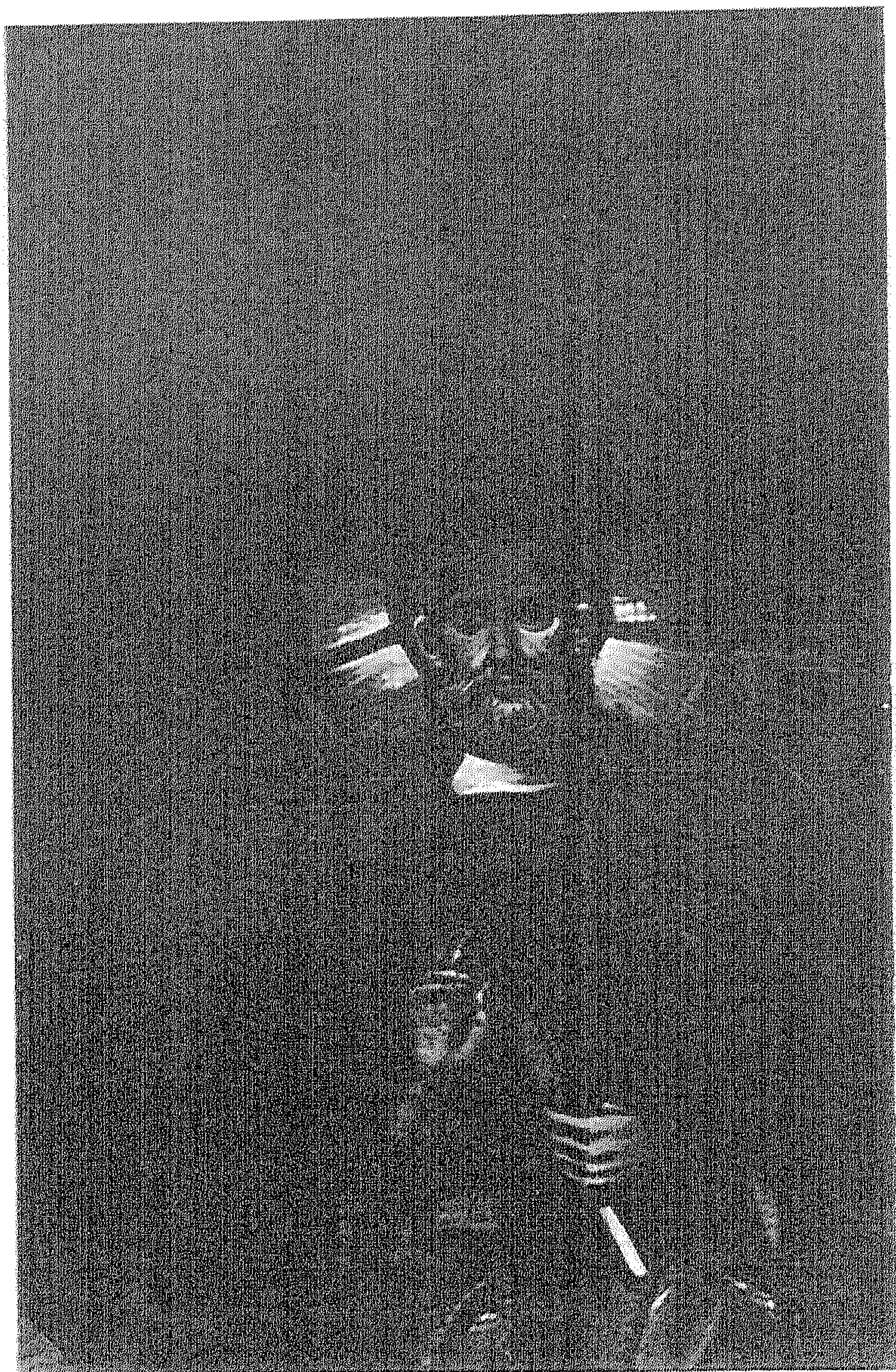
(شكل٧١) زجاج ملون بالرواق الأيسر للمذبح



(شكل٧٢) تفصيلية من العمل السابق



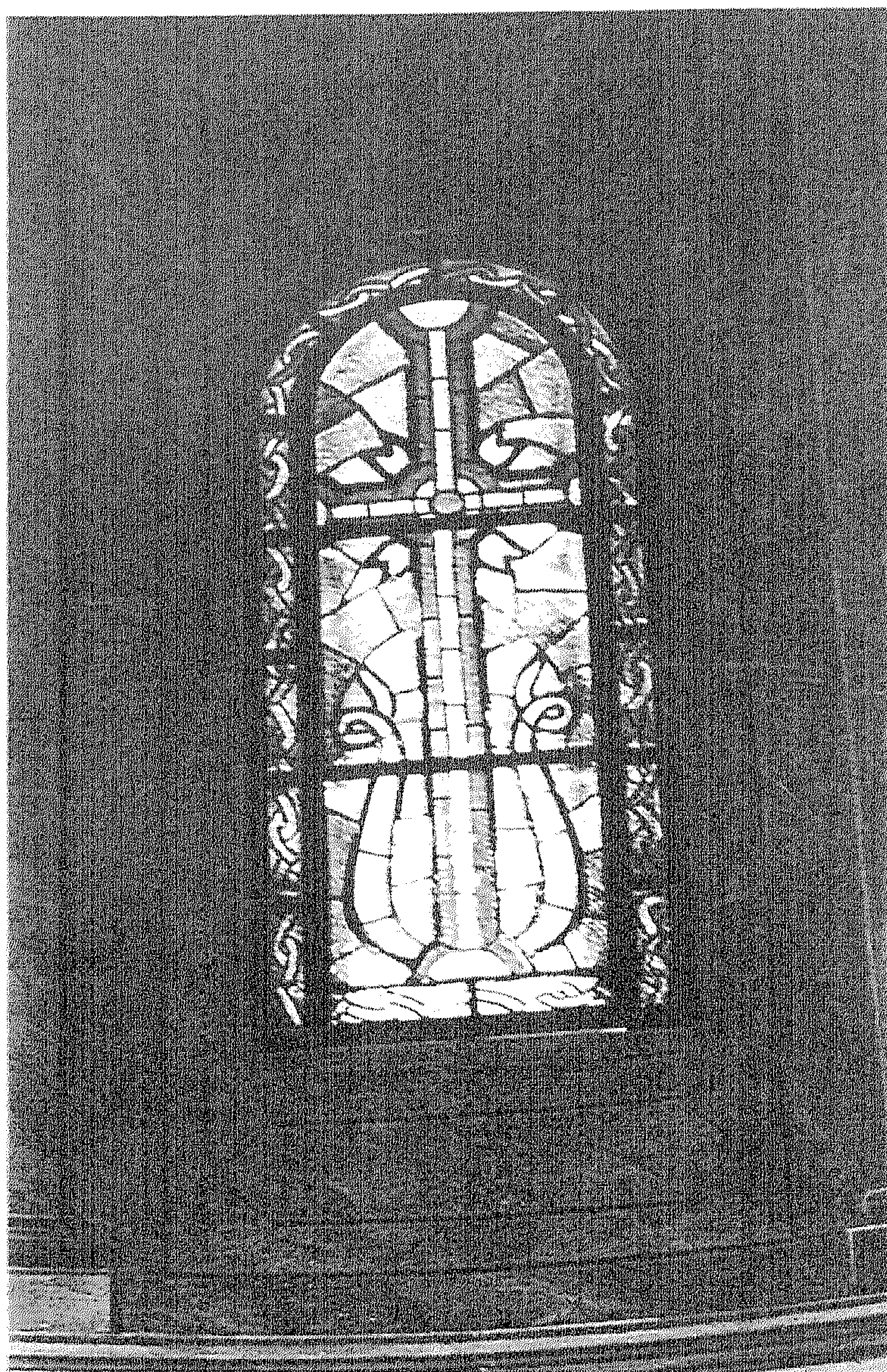
(شكل٧٣) زجاج ملون بالرواق الأيمن للمذبح



(شكل٧٤) تفصيلية من العمل السابق



(شكل٧٥) زجاج ملون بالهيكل



(شكل٧٦) إحدى النوافذ من المجموعة السابقة

جامعة الإسكندرية
كلية الفنون الجميلة

التصوير الجدارى فى مدينة الاسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين
(دراسة تاريخية وتحليلية)

MURAL PAINTING IN ALEXANDRIA CITY FROM THE BEGINING OF THE 19th CENTURY TO THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY (HISTORICAL &ANALYTICAL STUDY)

رسالة مقدمة من
زينب محمد نور الدين عبد المالك
المعيدة بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية

لنيل درجة الماجستير
فى الفنون الجميلة تخصص التصوير
شعبة جدارى

تحت إشراف
الأستاذ الدكتور محمد شاكر عبد الخالق
بقسم التصوير بجامعة الاسكندرية

٢٠٠١

بسم الله الرحمن الرحيم

الجزء الثانى

محتويات البحث

ب

الفصل الثالث : التصوير الجدارى بالعمارة اليهودية .

الباب الثالث

التصوير الجدارى بالعمارة الدنية فى مدينة الاسكندرية

منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

تابع الباب الثانى

تابع الفصل الأول

التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية

مذهب الكاثوليك

وهو المذهب العالمى الذى تتّبعه دولة الفاتيكان بروما ..ويعتبر أهم المذاهب المسيحية نظراً لمكانة الفاتيكان الدولية والسياسية.. وهذا المذهب طالما كان منشأه الأصلى هو روما ..والتى بالرغم من نقل عاصمة الإمبراطورية الرومانية منها إلى مدينة القسطنطينية أو بيزنطة (إسطنبول حالياً) على الشاطئ الأوروبى لخليج البسفور سنة(٣٣٠ م) ..إلا أنها - أي روما - قد ظلت على مر العصور أهم المدن بالنسبة للدين المسيحى فى العالم عموماً ..والمسيحيين الأوروبيين أو الغربيين بشكل خاص ،والقديس بولس **Paul** أحد تلاميذ السيد المسيح عليه السلام هو الذى يرجع إليه الفضل فى المقام الأول فى " انتشار الديانة المسيحية حيث أنه وضع قواعد اللاهوت والفلسفة المسيحية وأرسى دعائم الكنيسة الكاثوليكية ."*١

وقد بدأ هذا المذهب أن ينتشر فى مصر بشكل واضح بعد زيارة القديس **فرنسوا داسيس** (أو **الأسيزى**) **Francois d'Assisse** عام (١٢١٩م) للبلاد ثم بشكل أكبر مع استقرار أحفاده بالبلاد فى القرن السابع عشر الميلادى وعملهم على نشر مبادئ هذا المذهب .*

ولم تقو علاقة معتنقي هذا المذهب من المسيحيين بمصر حديثاً إلا مع بدايات القرن التاسع عشر تقريباً ومع تغير وتطور الحياة السياسية والاجتماعية بالبلاد وبدء توافد الجاليات الأجنبية واستقرارهم بمصر وخاصة مدينة الاسكندرية وكما سبق الحديث عن ذلك ،وقد بلغت هذه القوة ذروتها فى أواخر القرن التاسع عشر وكما هو مبين (بالشكل٢٨ص١٢٧)، ومن أهم الجاليات التى تنتمى إلى هذا المذهب :الجالية الإيطالية،ثم الإنجليزية ثم الفرنسية وقلة من اليونانية والمصريين .

وأثناء البحث الميدانى الذى قمت به فى مدينة الإسكندرية ..اتضح أن أغلبية الكنائس التى تم بناءها فى الفترة موضوع البحث والتى تنتمى إلي المذهب الكاثوليكي ..كانت تابعة

* ١ – د/ صبرى أبو الخير – تاريخ مصر فى العصر البيزنطى – ص ٣١ .

* حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بتاريخ كاتدرائية القديسة كاترين بالاسكندرية ..والذى أعده الآباء الفرنسيسكان .

للطوائف اللاتينية بالمدينة ..أى الإيطـاليين والفرنسـيين .. ،وإلي جـانب التبرعـات الـتي قدمـها مجتمع الجاليات الأجنبية بالمدينة من أجـل إنشـاء الكنـائس .. يرجـع أيضـاً الفضـل فـى هـذا الانتشار إلى الدور القوى الذى لعبته بيوت الرهبنة التابعة لدولة الفاتيكان .. وذلك عن طريق دعم وبناء المزيد من المؤسسات .. فى صورة إرساليات أو بعثات متتالية من الرهبان والراهبات لإدارتها والاستقرار بالأديرة الملحقة بهذه المؤسسات ..والتى عادة ما كانت فى شكل مدارس أو مستشفيات أو ملاجئ.. غالباً ما كانت تتّبع المنهج الفرنسى فى إدارتها ..حتى وإن اختلفت جنسيات هؤلاء الرهبان والراهبات من أوروبيين أو عرب وخاصة اللبنانيين ..وقد ذكرنـا فيمـا سـبق أنـهم كـانوا يتبعون مؤسسات دينية أجنبية مختلفة لكل منها فلسفتها وروحانيتـها فـى تقديـم الخدمـات إلى المجتمعات التى تحتاج إلى المساعدة فى جميع أنحاء العالم وقَدْر المستطاع .

وقد كان من الضرورى أن تلحق بهذه المؤسسات الكنائس لتكتمـل رسـالة هـذه البعثـات الدينية والإنسانية بالمدينة ..بل إنه غالبا ما كانت تقام لكنائس ملحقة بـإحدى هـذه المؤسسـات التى تخدم المجتمع.. وقد كان من الطبيعي أن تتميز الأبنية التى تضم الأديرة أو المستشـفيات أو الملاجئ بما فيها من كنائس بالسمات الأوروبية فى عمارتها ..وخاصة تلك التى تميـل إلى إحيـاء الطرز الكلاسيكية وعصور النهضة ..كما هو الحال فى أوروبا والتى كانت قد نشطت بـها حركـة الكلاسيكية الجديدة فى فنون العمارة فى أثناء القرن التاسع عشر .

والمجتمع الأوروبي بشكل عام وكما هو معروف أكثر تحـرراً مـن المجتمـع الشـرقى فـى شتّى مجالات الحياة .. كما أن لديه من التراث الإنساني الرصيد الغنى الذى يستمد منـه كيانـه وأفكاره وفنونه ..والتى بدورها تعد المرآة التى يتضح من خلالها معالم المجتمع الذى قد نشـأت فيه ..فالكنيسة الكاثوليكية أو الفاتيكان بمعنى أصح قادر على تغيير الكثير من القوانين والأعراف المتبعة فى الشعائر الدينية والملامح التى تحدد العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتابعيه تمشّياً مـع التطور الزمنى وروح العصر ولذلك نجد أن هناك العديد من الأمـور الدنيويـة والأشـكال المتعـارف عليها داخل الكنائس عند الكاثوليك قد تتغير مع تطور العصور بما يتوافق مع الحيـاة العصريـة*

* – الأخت جولييت نعيم مرشد – كلية (المير دى ديو) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

..وهو ما ليس قائماً بشكل كبير فى الكنائس الأرثوذكسية (وخاصة القبطية) التى تحتفظ لشعبها وشعائرها بكل الموروثات ..إلا فى أقل الحدود المتاحة .

وبالرغم من أن أسلوب المحاكاة الذى قد سبق الحديث عنه والذى قد انتشر فى مدينة الإسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. إلا أن هناك الكثير من أمثلة العمارة الكاثوليكية– إن جاز هذا التعبير – بالمدينة قد ذخرت بالأعمال الفنية عالية القيمة .. بل إن هذا المذهب هو الأهم على الإطلاق من حيث الكم والكيف المتاحين لأعمال التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث .

ونستشعر الحس الحر فى هذه الأعمال أياً كانت تقنياتها .. فمبدأ الفن فى خدمة الدين لم يمنع من تألق الفنون الموجودة وخاصة أعمال الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف .. بل إن اكتمال الصورة الفنية فى العمارة الكاثوليكية قد أضاف إلى ثراء مدينة الاسكندرية تراثياً وفنياً وخاصة كتمثيل لهذه الفترة الزمنية .. فنجد جميع صور الفنون التشكيلية قد توافرت فى العديد من هذه المبانى ..من نحت وتصوير جدارى وحفر وزخارف وحليات معمارية وغيرها ..وبأساليب واتجاهات متنوعة .. وباجتماع كل هذه الفنون جنباً إلى جنب فى نفس المكان قد أُضيف إلى الكنيسة مزيداً من القيم الجمالية التى تتحاور مع بعضها البعض مما يؤكد مقولة أن العمارة هى أم الفنون ..

* ومن أهم ما يجب أن نذكره عن العناصر التصميمية والشعائرية بالكنيسة الكاثوليكية ..أن منطقة المذبح على سبيل المثال مفتوحة وليست كما هو الحال فى الكنيسة الأرثوذكسية ..بل إن دخول منطقة المذبح أو الوقوف على مسطبته ليس محرماً ..وبالتالي نجد أن أية أعمال فنية موجودة بهذه المنطقة تكون على مرمى بصر عامة الأفراد ..بل إنها تكَوّنَ بؤرة وخلفية غاية فى الأهمية غالباً ما تكون غنية بالكثير من تقنيات التصوير الجدارى .. فمن الضرورى أن تشتمل على مشهد تصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف يتوسط الواجهة الشرقية الداخلية أو عمل نحتى أو مجموعة من أعمال الزجاج الملون خلف المذبح بحيث تصبح قبلة المصلين (الشكلين٧٧ص٢٠٠، ٧٨)..

والجدير بالذكر أن أثناء البحث الميدانى الذى قمت به ..قد لاحظت أن هناك بعض الإستثناءات التى قد تحدث أحيانا فى اتباع الأعراف الدينية فى التشكيل المعمارى لكنيسة ما ..نتيجة لاختلاط الثقافات وتبادل التأثيرات فيما بين الشعوب، فكنيسة (سيدة النياح) الموجودة بشارع القائد جوهر الصقلى بمنطقة المنشية تتبع المذهب الكاثوليكى للروم ..ومع ذلك فان منطقة المذبح بها قد فصلت عن باقى أجزاء الكنيسة بما يشبه حجاب الأيقونستا ولكنه منخفض المستوى يسمح برؤية الحنية الخلفية للمذبح (شكل٧٩) كما أن الراهب الموجود بها آنذاك لم دخولى إلى منطقة المذبح مما يعنى أن التأثر بالكنيسة الأرثوذكسية الشرقية فى كنيسة سيدة النياح هو فى حدود الشكل وليس المضمون ..فتتشابه بذلك مع الكنيسة الأرثوذكسية فى تصميمها الداخلى .. بل إن التصوير الجدارى – الموجود فى هذه الحنية وهو أهم الأعمال الجدارية بها ..وكذلك فى الأيقونات الموجودة بالحجاب – يقترب كثيرا فى أسلوبه من الحس البيزنطى ..وهو أبعد ما يكون عن الكنيسة الكاثوليكية عموما ..

وقد بنيت الكنيسة فيما بين (١٧٩٤ – ١٨٦٤م) ، ولكنها حاليا وللأسف دائما ما تكون مغلقة ..وغير متاح الدخول إليها .

* أما بالنسبة للهياكل الصغيرة فى الكنيسة الكاثوليكية فهى موجودة فقط فى الكنائس الكبيرة ..وأحيانا بكثرة ..ولكنها تختلف فى أماكنها عن تلك الموجودة بالكنائس الأرثوذكسية ..حيث أن الهيكل الصغير بالكنيسة الكاثوليكية قد يكون على يسار أو يمين المذبح أى على نفس الضلع الشرقى من الكنيسة ..كما أنه من الممكن أن يتواجد على الأضلع الشمالية والجنوبية منها .

ففى الكنائس الكبيرة التى تتوالى فيها الأعمدة على جانبى الإيوان الرئيسى يكون هناك مساحة فيما بين كل عمود والآخر بحيث تسمح هذه المساحة بوضع هيكل بها ..وهو ما يذكرنا بالحلول الفنية التى طرحتها الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية وتناولها البحث من قبل ..وذلك عندما استغل الفنان هذه المساحة فى خلق مجموعات من الأعمال الفنية والتى تتمثل كل مجموعة منها فى نافذة متوسطة أو صغيرة الحجم بالنسبة لإرتفاع الجدران ..ثم إحاطتها بأشكال من التصوير الجدارى والزخارف (الشكل٦٦ص١٨١)،أما فى الكنيسة الكاثوليكية فإن هذه المساحة المتولدة عن توالى الأعمدة على الجانبين قد استغلها الفنان بحكم تشريع القانون الكنسى الذى يسمح بوضع الهياكل الصغيرة على الجوانب الشمالية والجنوبية فى الكنيسة ..استغلها الفنان

فى تصميم مجموعات من الأعمال الفنية التى تختلف عـن توظيـف الكنيسة الأرثوذكسية لهـذه المساحة.. فلعّل من أسباب تزايد الأعمال الفنية بالكنيسة الكاثوليكية هو هذا التعدد فى الهياكل الصغيرة ..والتى يصبح من الضرورى أن تتحلى ببعض من الأعمال الفنية (الشكل٨٠ص٢٠٣)..فيكون هناك فرصة لتناول العديد من قصص الشخصيات المقدسة تخليداً لها فى كل من هذه الهياكل ..والتى غالباً ما يتوسطها عمل نحتى يتكامل فى وحدة واحدة مع عمل تصويرى (أياً كانت تقنيته) أو مجموعة من التصميمات الزخرفية.

وقد سبق وذكرنا أسباب تعدد الهياكل فى الكنيسة الواحدة .. حيث أنه فيما مضى كان الهيكل الواحد بالكنيسة لا يصح أن تقام عليه الصلاة قبل مرور تسعة ساعات من وقت القداس السابق .. فالجدير بالذكر أن الهيكل إلى حين أن تقام عليه الصلاة يطلق عليه اسم الهيكل الصائم ..كما تعددت الهياكل الجانبية حتى يتمكن الكهنة من إقامة أكثر من صلاة لمجموعات مختلفة من المصلين فى نفس الوقت.. أى حتى لا تتوقف إمكانية إقامة الصلوات فى أى وقت ..،إلا أن هذا النظام لم يعد مجدياً فى الوقت الحالى بالنسبة للكنيسة الكاثوليكية..حيث رأت أن الهيكل الواحد من الممكن أن تقام عليه الصلوات متتالية دون التقيد بمواعيد ..فالمهم هو الصلاة وليس المذبح وهو المكان أو الأداة التى تقام من خلالها الصلاة * ..كما أن أعداد المصلين الكاثوليك أنفسهم قد قلّ كثيراً عن الزمن الذى كانت تمتلئ فيه الكنيسة بالمصلين من الجاليات الأجنبية ..ولذلك تحولت هذه الهياكل الجانبية الآن إلى مجرد نصب تذكارية ُتحيى ذكرى القديسين المقام لهم الأعمال الفنية بها .

وبالرغم من أن هذه الوحدة تتكامل فى شكلها مع وظيفتها .. إلا أن وجود مثل هذه الهياكل لا يقلل من جمال ورهبة المذبح الكبير بالهيكل الرئيسى ..الذى يحيط به جو من النورانية ..عادةً ما يحرص المصمم على إضفائها عن طريق رحابة المساحة والإضاءة الطبيعية والتركيز فى اختيار أعلى الأعمال الفنية قيمةً وجمالاً .

---

* المرجع السابق .

* ومن الأجزاء الهامة فى الكنيسة بشكل عام والكاثوليكية بشكل خاص هو ذلك الجزء الذى يتم فيه التعميد .. وهو عبارة عن نوع من التطهير الروحي الذى يخلّص النفس البشرية من الخطايا ..وهو شرط أساسي للدخول فى الدين المسيحى .

وتهتم الكنيسة الكاثوليكية بهذا الركن وعادةً ما يشتمل على عمل فنى يميزه ..فالإناء الذى توضع فيه المياه غالباً ما يكون من الأحجار الطبيعية وخاصة الرخام ..ويتم الحفر عليه والنحت البارز والغائر ..ثم يوضع خلفه عملاً فنياً آخر.. أياً كانت التقنية المستخدمة فيه .

* أيضاً من أهم خصائص الكنائس الكاثوليكية أنها لا تتقيد بطراز دوناً عن الآخر فى تصميماتها وإن كان جميعها أوروبياً فى شكله العام ..وذلك بخلاف الكنيسة الأرثوذكسية والتى غالباً ما يميل طرازها إلى الجمع بين الحسّين القبطى والبيزنطى .. فمن تصميمات الكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية ما يحيى الطراز القوطى أو الرومانسك أو عصور النهضة وغير ذلك من الطرز الأوروبية الأصل .

وتتبادل تقنيات التصوير الجدارى فى الكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية فيما بين ثلاث تقنيات أساسية ..وهى الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران ثم والفسيفساء .

ولكن الفسيفساء قد كانت التقنية الأقل استخداماً فى جميع الحالات ..وإن كانت غالباً ما يتم تنفيذها بأسلوب عالى المستوى ..فكما سبق ذكره من قبل أن هذه التقنية بالإضافة إلى تقنية الزجاج الملون عادةً ما يتم تنفيذهما بالخارج ..بإحدى الورش الفنية الأوروبية ..

والفسيفساء من التقنيات التى يمكن استبدال تأثيرها بتقنيات التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف ..وذلك بالطبع من وجهة نظر فنية غير متخصصة ..فلكل تقنية شخصيتها ورونقها الخاص الذى لا يتوفر فى أى تقنية أخرى ..غير أن إمكانية تصوير مشهد معين لا يلزمه اختراق الضوء له من المكن تنفيذه عن طريق استخدام التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف وخاصةً إذا كان ذلك أقل تكلفة من الفسيفساء،والفسيفساء عموماً فى الكنيسة الكاثوليكية لا تنحصر فى أسلوب واحد ..فمنها ما يقترب من الفسيفساء البيزنطية ..ومنها ما يتميز بالحرية والحداثة فى الأداء والخامة .

* أما بالنسبة للتصوير بالمواد الملونة علــى أسطح الجـدران والأسـقف فكما هـو الحـال بالنسبة لجميع الأعمال التى قد نفذت بشتّى أنواع العمارة بالمدينة ..نجده قد اختلف مـن مكـان إلى آخر من حيث التقنية المستخدمة فى تنفيذه ..فمنها ما يعتمد على السطح المعماري نفسه مـن جدران وأسقف بعد تجهيزها ..ومنها ما يعتمد على نوعية مخصوصة من الأقمشة المجهزة أو من الأخشاب المجهزة التى يتم تثبيتها فيما بعد على الأسطح المعمارية ..ولكنه فى جميع الحـالات لم ينفّذ بأسلوب الفريسكو fresco الذى قد عُهد استخدامه بالكنـائس الأوروبيـة ..وربمـا يرجـع ذلك لعدم ملاءمته للأجواء المصرية عامةً وللإسكندرية بشكل خاص كما سبق وذكرنا ..

وللأسف الشديد نجد أن الكثير من هذه الأعمال قد أسيء ترميمها ..مما قد قلل الكثـير من قيمتها الفنية ..فعلى سـبيل المثـال نجـد أن فـى أعمـال الـترميم التـى تمـت بكنيسـة الآبـاء (اللعازاريين Lazaristes) للتصوير الحائطى هناك (الشكل السابق٨٠) قد قام المرمم بإلغاء الثلـث السفلى من هذه الأعمال حيث كانت تصـل الى مسـتوى الأرض تقريبـاً ..،عـلاوة علـى أن هنـاك العديد من أعمال التصوير الجدارى المحاكى للأشكال تقنية الفرسكو أصلاً لم يتميز بالأداء العـالى والحس الرفيع كما هو الحال فى الكنائس الأوروبية ..التى قد حاول المصمـم أو الفنـان أن ينـهل منها قدر ما يستطيع ولكنه بالطبع لم ينجح فى الوصول إلى المستوى الفنى الراقى بها ..والذى قد قدمه الفنانون العالميون على مر التاريخ .

كما أن التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف قـد اسـتخدم فـى كثـير مـن الأحيان كخلفية تخدم الأشكال النحتية أمامها .. وخاصة فى الهياكل الجانبية الصغيرة فكان له فى مثل هذه الحالة دوراً ثانوياً حيث يقل الاهتمام بمستواه الأدائى ..ويكون الاهتمـام الرئيسـى بالعمل النحتى (الشكل٨١).

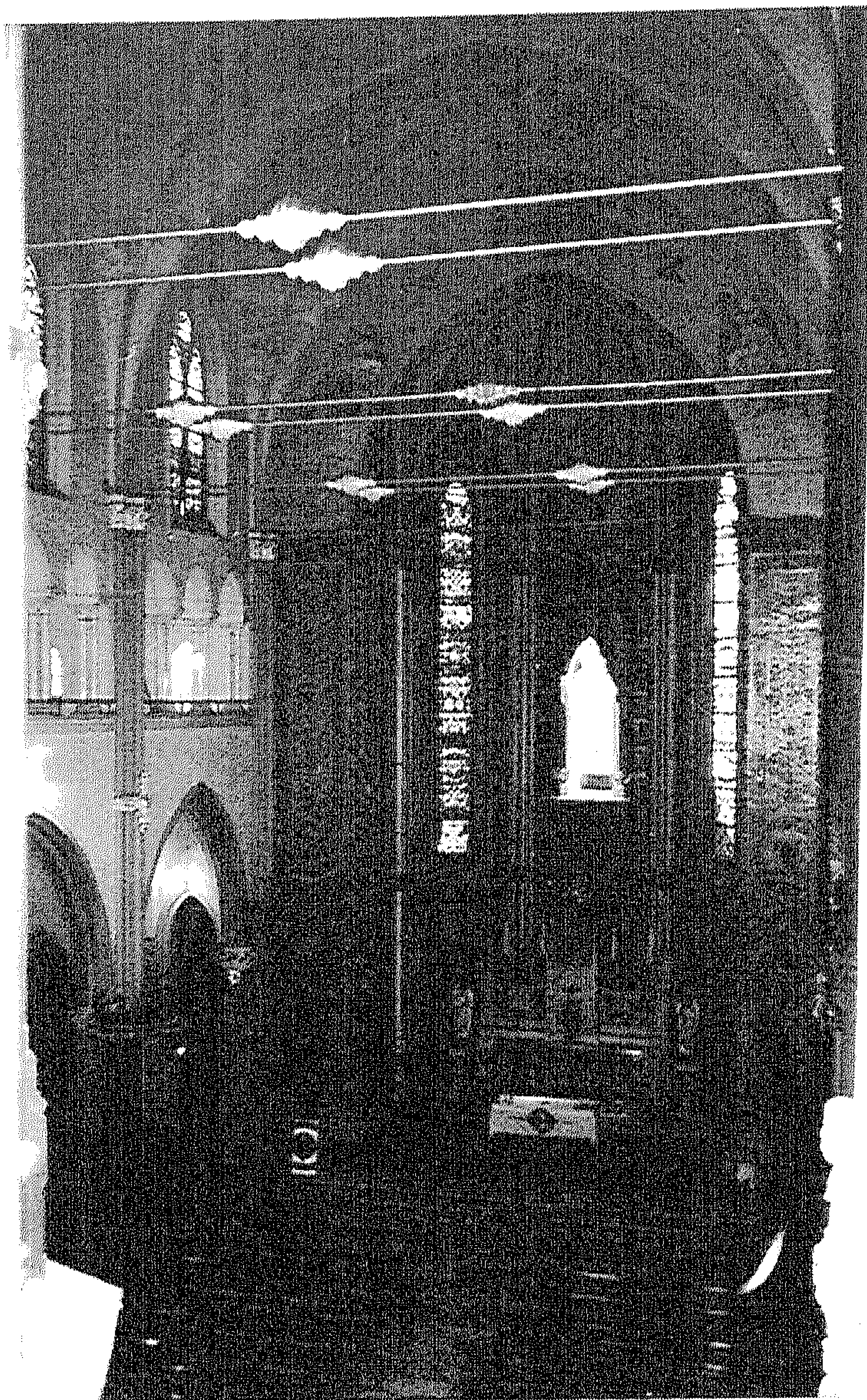
والجدير بالذكر أن أعمال النحت من تماثيل وجداريات نحت بارز وغائر وحفر ومـا إلى ذلك ..قد أثْرت المجموعات الفنية بالكنيسة الكاثوليكية ..وخاصـةً أن الكثـير منـها ذو مستوى فنى عالى ..تم تنفيذه هو الآخر بخارج البلاد ..وكان الكثير منها عبارة عن إهـداءات مـن بيـوت الدين المسيحى وكبار الشخصيات بأوروبا ..واستخدم فى تنفيذ هذه الأعمال العديد من الخامات أهمها الرخام والخشب الذى يتم التلوين عليه .

والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بالكنيسة الكاثوليكية الواحدة قد يختلف أسلوبه من جدارية لأخرى نتيجة لتعدد الفنانين القائمين على تنفيذ الأعمال ..أو قد ينوع الفنان في هذا الأسلوب تبعاً لموضوع أو مستوى الرؤية للمشهد أو الفترة الزمنية التي قد أضاف فيها أحد الأعمال إلى الكنيسة..وفي بعض الأحيان نجد أن الفنان المصور قد قام بتوقيع أعماله .

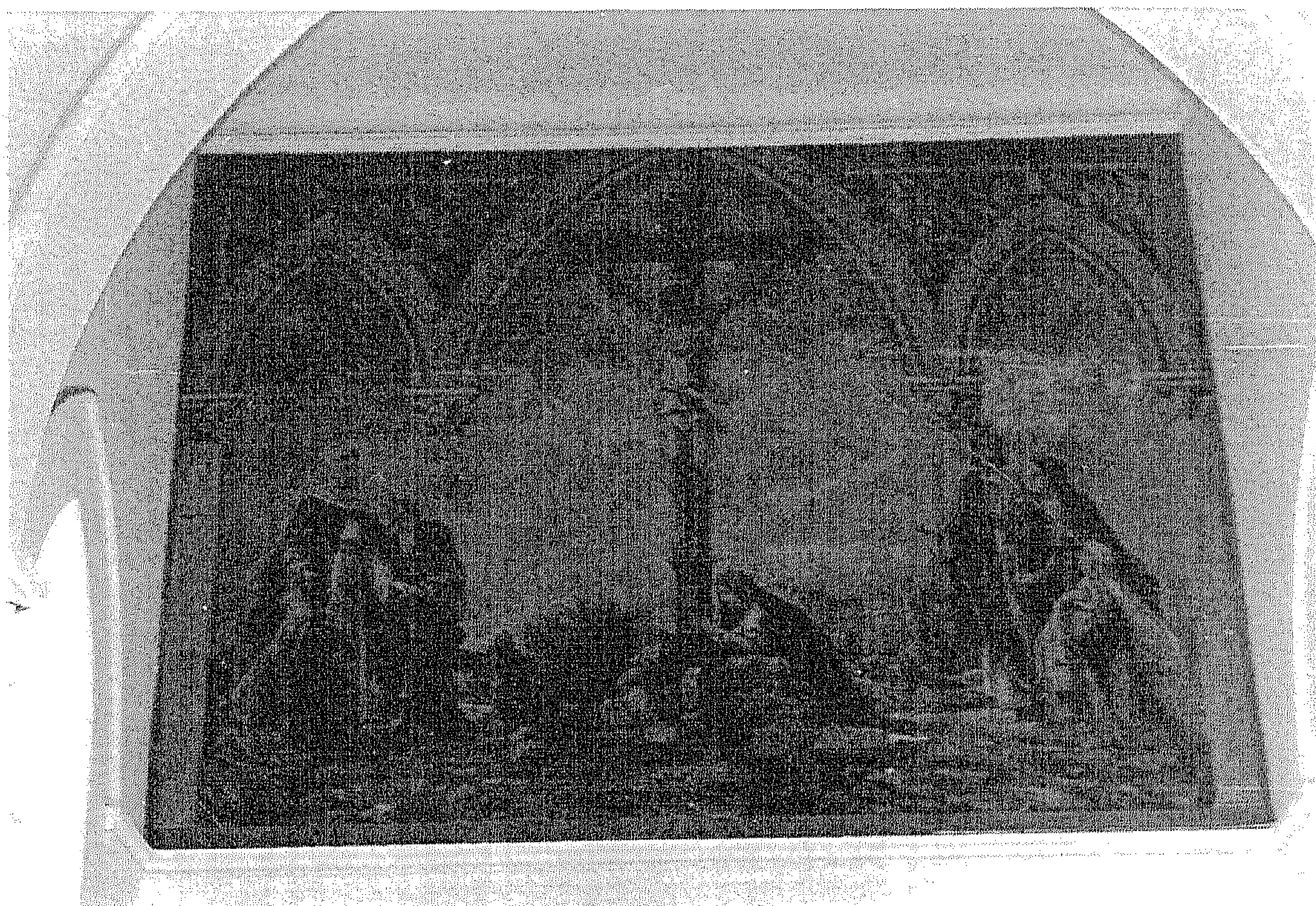
* أما الزجاج الملون فهو أكثر التقنيات تنوعاً وتألقاً في الكنائس الكاثوليكية التي بنيت في مدينة الاسكندرية في الفترة موضوع البحث ..فقد تعددت الأساليب والاتجاهات في تنفيذ هذه الأعمال تبعاً لطرز الكنائس ..وأحيانا أخرى تبعاً لأهواء المصمم ،كما أن الزجاج الملون هو الآخر من التقنيات التي غالباً ما تم تنفيذها بالخارج ..ثم تشحن ويتم تركيبها في أماكنها المخصصة ..

والأعمال الفنية الجدارية بالكنيسة الكاثوليكية عموماً تتميز بالحرية والتنوع في الأساليب من حيث تناول عناصر الحركة والتباين في الألوان والضوء و الظلال وتتنوع من حيث تناول القصص الديني ومآثر القديسين ..وتتميز أيضاً بتأكيد البعد الثالث و..وهو ما يختلف عن الفن الموجود بالكنيسة الأرثوذكسية الذى يحتفظ بطابعه ولا يحيد عنه إلا قليلاً..

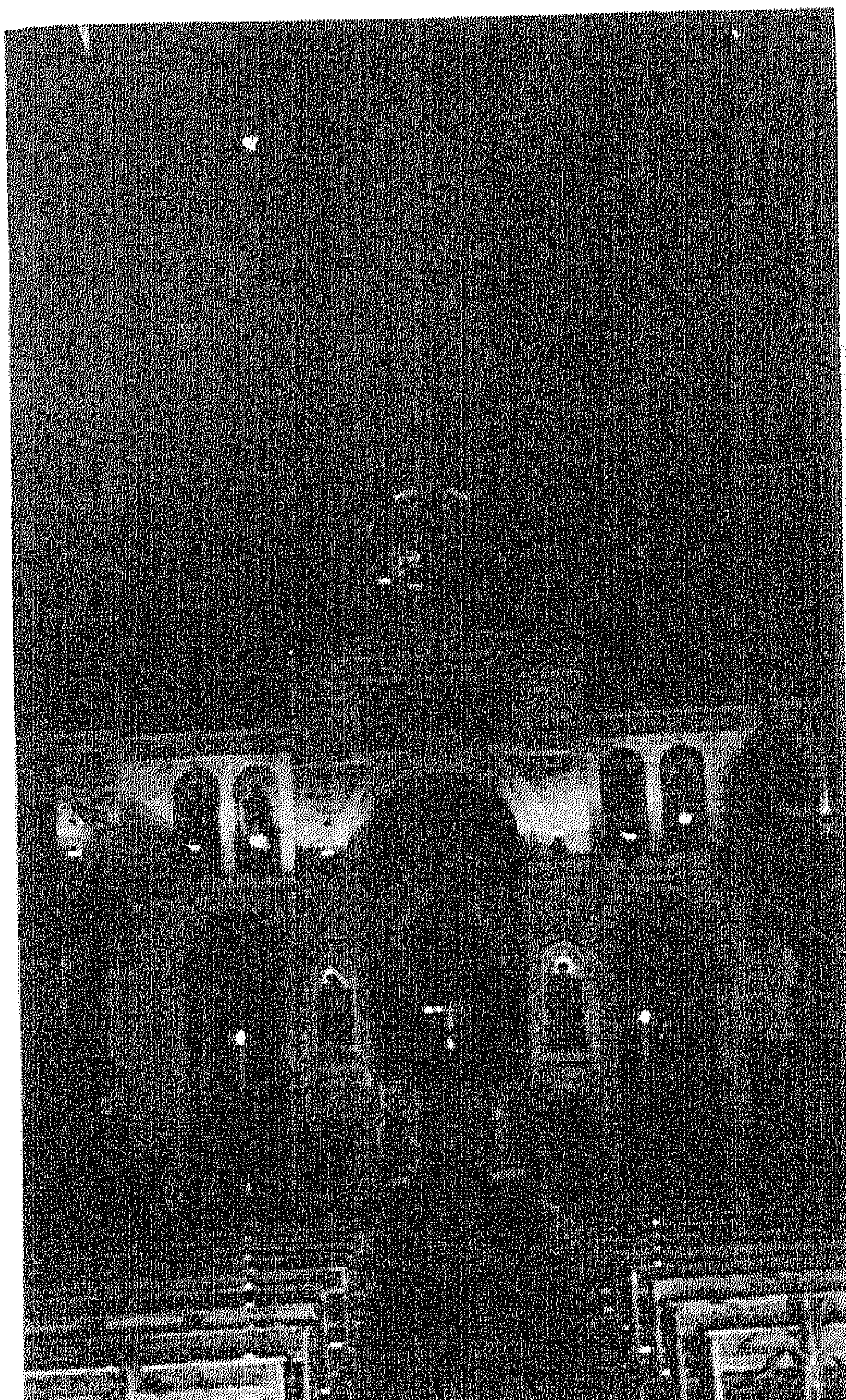
ولذلك نجد أن إمكانية الإبداع الفني تتوافر لها الكثير من عناصر النجاح في الكنيسة الكاثوليكية ..بالرغم من الضوابط والقوانين التي مازالت صارمة حتى يومنا هذا والتي يحددها ويشرف على تنفيذها رجال الدين ..إلا أن الإبداع من خلال الضوابط والقوانين أحياناً يكون أكثر قوة وتألقاً ..وكما أثبت تاريخ الفن عبر الزمن .



(شكل٧٧) بانوراما من الأعمال الفنية فى خلفية مذبح
كنيسة الآباء اللعازاريين بشارع السبع بنات، ١٨٩٤م

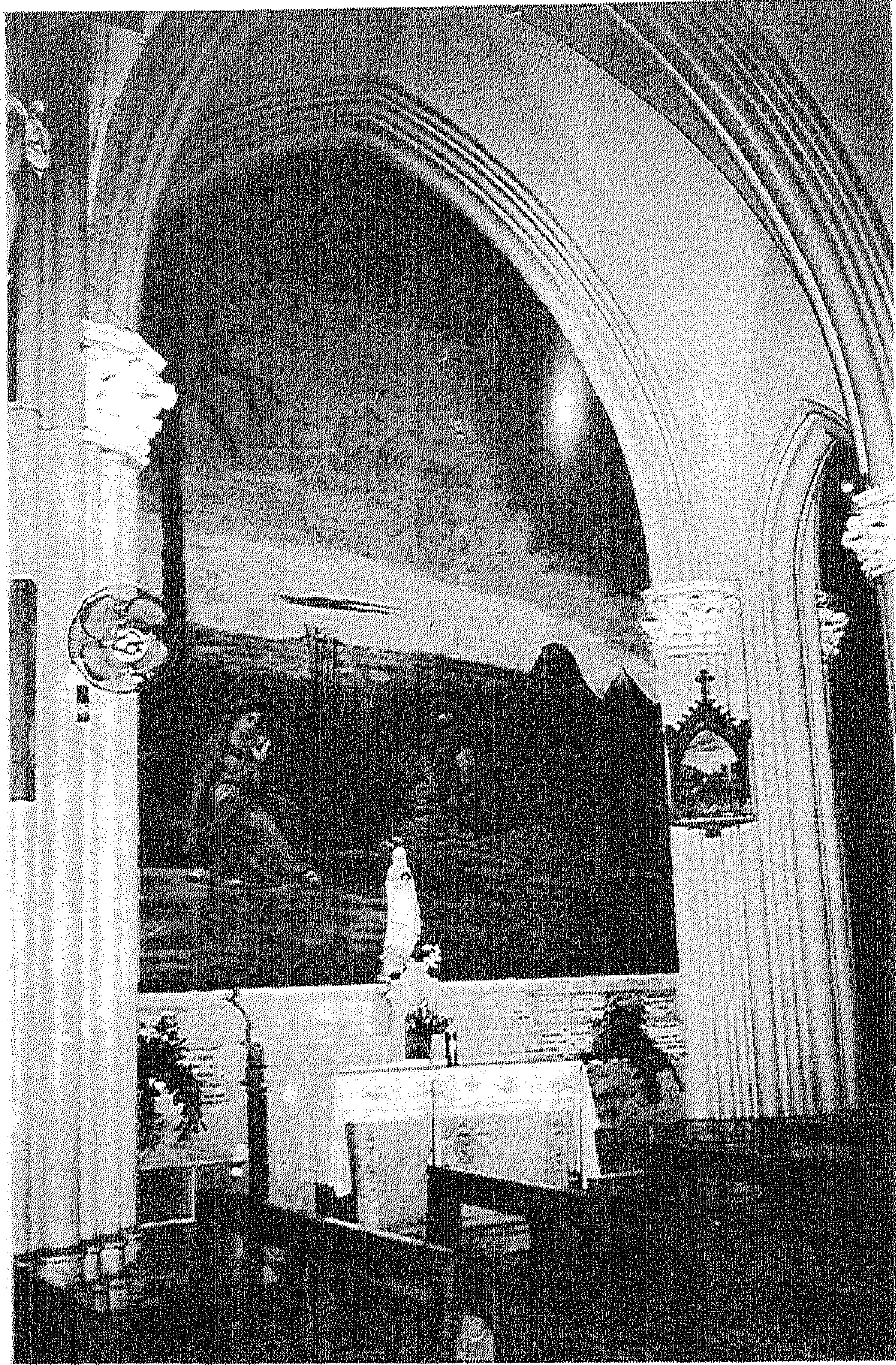


(شكل٧٨) تصوير جدارى في خلفية مذبح كنيسة ملجأ
(أزيل Azile) بمحرم بك الكاثوليكية ،والعمل يمثل صلب المسيح
وقد وُقِع بتاريخ ١٩١٥م

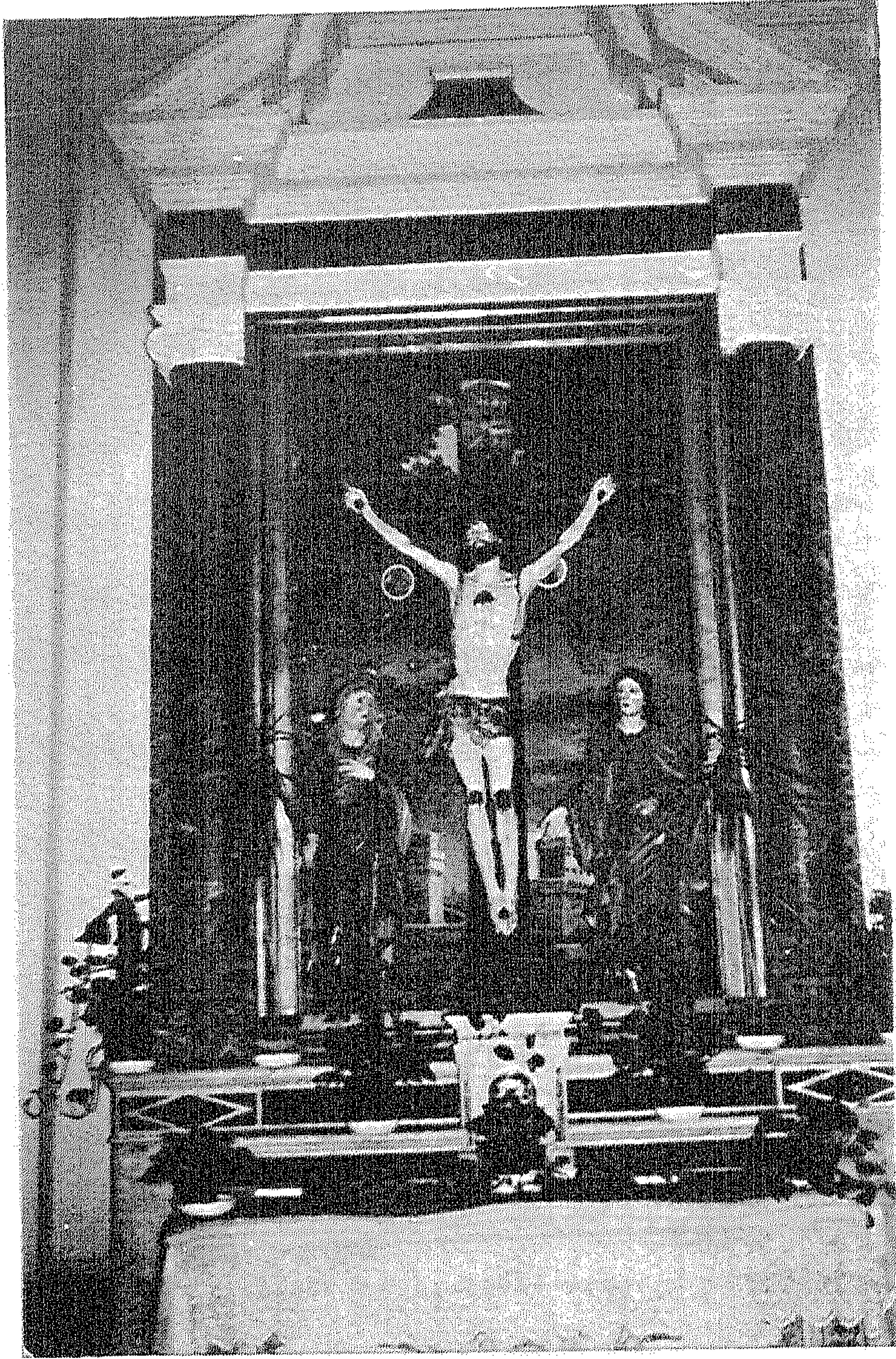


(شكل٧٩) حجاب الأيقونستا بكنيسة (سيدة النياح)

للروم الكاثوليك بشارع القائد جوهر الصقلى



(شكل٨٠) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسى
بكنيسة الآباء اللعازاريين بشارع السبع بنات



(شكل٨١) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسى

بكاتدرائية القديسة كاترين من تصميم الفنان المالطى سالفاتور جات

Salvatore Gatt عام ١٨٥٠م؛ حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بالكاتدرائية

كاتدرائية القديسة كاترين
(Sainte Catherine) Cathedral
(الطائفة اللاتينية)

تعتبر القديسة كاترين من الشخصيات التى تتناول الكنائس المسيحية بأغلبية مذاهبها قصتها وتعتبرها من أبطال تاريخ الديانة المسيحية ،وهى ذات أصل سكندري ولدت بالقرن الثالث الميلادى فى عائلة عريقة ..وقد هيأ لها والدها كل سبل الفلسفة والعلم والتربية إلى جانب ما قد حظت به من جمال وغنى..وتحكى الكنيسة الكاثوليكية كيف رفضت كاترين جميع الأشراف الذين قد تقدموا لخطبتها ..وقد رفضت فى ذلك الوقت أن تعتنق المسيحية وظلت على وثنيتها ..إلى أن حدثّها أحد النُسّاك عن السيد المسيح وكيف أنه الوحيد الذى سيكون أهلاً لها ..فاشتاقت إلى معرفته وهامت به ..وبالفعل ظهرت لها العذراء مريم وبصحبتها يسوع يبتسم لها ويقبلها عروساً له ...

وأثناء حركة الاضطهادات التى شنتها الإمبراطورية الرومانية ضد المسيحيين ..تصدت كاترين إلى حاكم الاسكندرية والإمبراطور ورفضت الانصياع إليه ودعته إلى نبذ ضلال الوثنية والكف عن اقتراف المزيد من الجرائم فى حق النساء ...

وقد أعجب الإمبراطور بثقافتها العالية رغم صغر سنها فدعا إلى مناقشتها نخبة من العلماء علّها تنكر دينها وترضخ لأوامره ،وقد دارت المناقشات حامية بينها وبين علماء الوثنية ..فاستطاعت أن تسّخف من كل آرائهم وتقودهم واحدا تلو الآخر إلى الإقرار بضلال الوثنية والاعتراف بالمسيح ..مما جعل الإمبراطور يأمر بحرق جميع هؤلاء العلماء ..كما أمر بأن تُجلد القديسة كاترين وتحبس فى أكثر السجون قسوة ..ولّما أصرّت على موقفها أمر بأن تعذّب بواسطة العجلات التى قد غرزت بدوائرها الخارجية مسامير تنهش لحم جسد القديسة كاترين ..غير أنها لم تصب بأذى فأمر بقتلها بحد السيف فى الخامس والعشرين من نوفمبر عام (٣٠٧م) ..فطارت نفسّها إلى السماء ونقل الملائكة جسدها إلى جبل سيناء حيث اكتشفه الرهبان بعد خمسة قرون ..ومنذ ذلك الحين تسمى الدير هناك باسمها ..

ومن هذه القصة نستطيع أن ندرك مدى أهمية هذه القديسة فى تاريخ الديانة المسيحية ..كما يتضح سبب رسم العجلة دائماً إلى جانبها فى أى من الأعمال الفنية التى تصورها كرمز

خاص بها..أما الكتاب الذى يظهر معها أحيانا فهو دلالة على العلم والثقافة التى كانت تتمتع بهما القديسة كاترين ..وغصن الزعف يدلل على الاستشهاد فى سبيل الدين .

وكاتدرائية القديسة كاترين بمنطقة المنشية الصغرى يعتبرها رجال الدين أما للكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية وربما يكون ذلك لأنها أقدمهن عمرا..ففى عام (١٨٣٤ م) قد تم وضع حجر الأساس للكنيسة بعد أن صرح محمد على باشا بإقامتها على الأرض الموجودة عليها حاليا .. وكان ذلك بعد عدة محاولات للرهبان الفرنسيسكان الذين كانوا قد حضروا إلى مصر منذ عام (١٣٢٠م) ..

وينسب اسم هؤلاء الرهبان فى الأصل إلى القديس **فرنسيس François d'Assisse** مؤسس الرهبنة الفرنسيسكانية بإيطاليا وقد كان هذا القديس من أبناء أحد أثرياء التجار بإيطاليا وقد قام بعمل ثورة روحية ضد الأثرياء عندما أحس باحتياج الفقراء وأخذ يوزع أمواله عليهم ..

وقد ألحقت بكنيسة سانت كاترين مدرسة (وهى موجودة حاليا إلا أنها لم تعد تحت إشراف الرهبان) وهى تلك المدرسة التى استضافت الرهبان Les Frères الذين اتخذوا فيما بعد مقرهم بكلية سان مارك بالشاطبى ..والهدف لهؤلاء الرهبان جميعا هو توصيل رسالة الحب وخدمة المجتمعات وتنويرها بالثقافة والعلم والإيمان ..ولكنهم يختلفون عن بعضهم البعض فى كيفية أداء هذه الرسالة ..فرهبنة ال Freres تعتمد فى خدمة المجتمع على تربية وتعليم النشء الجديد سواء إن كان من الأغنياء أو الفقراء على حد سواء ..أما الرهبان الفرنسيسكان فخدمتهم للمجتمع أكثر شمولية من خلال التعامل مع مشكلات الفقراء والمحتاجين بشكل مباشر وتوفير جميع الحلول الممكنة لهم .

والكنيسة يعد بناءها من أهم التحف المعمارية الموجودة بمدينة الاسكندرية ..فقد قام بعمل تصميماته المهندس الإيطالي الراهب **سيرافينو دا باتشينو**◆ **Fra Serafino da Baceno** .. وقد تم افتتاحها يوم ٢٥ نوفمبر (١٨٥٠م) ،ويذكر أن الواجهة الخارجية الموجودة حاليا بالكنيسة (شكل٨٢ص٢١٦) تعتبر حديثة العهد ..فقد تم إقامتها عام (١٩٢٧م) لتكون واجهة

◆ وذلك حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بالكاتدرائية والذى أعده الرهبان الفرنسيسكان .

تحمل العديد من القيم الفنية التشكيلية تفوق بكثير الواجهة القديمة جمالاً وفخامة ،وهى تحمل توقيع المقاولون (أبناء باربييه **P.Barbier Fils**) ..

والجدير بالذكر أن تصميم هذه الواجهة من أوضح الأمثلة التى تؤكد نقل المعماريين عن التصميمات الأوروبية ..فهو كثير الشبه من واجهة كنيسة القديسة سوزانا Santa Susanna بروما (شكل٨٣) (١٥٩٧-١٦٠٣م) من تصميم المعمارى مادرنا Maderna ،وهو تصميم منقول أصلا عن واجهة كنيسة يسوع بروما (١٥٧٥-١٥٨٤م) (شكل٨٤) والتى يلاحظ فيها التأثر ببعض الأساليب الكلاسيكية وقد صممها المعمارى فينيولا Vignola..وهى تتبع طراز النهجية mannerism *وقد تأثر بها العديد من المعماريين فى تصميماتهم لمئات من الكنائس الأوروبية ..إلا أن واجهة كنيسة القديسة سوزانا قد اقتربت من حس الباروك بشكل واضح ..وبها تأكيد صريح على استخدام العناصر المعمارية الكلاسيكية ..وهو ما ينطبق على واجهة كاتدرائية القديسة كاترين .

والكنيسة مصممة على شكل صليب لاتينى صريح ..حيث تتخذ القبة الموجودة بها مركز هذا الصليب (شكل٨٥) .. ويعتمد التصميم الداخلي للكنيسة على الطراز البيزنطي فى الجزء الخاص بالقبة المركزية وقد أحيطت بعدة فراغات ثانوية ترتكز على أقواس نصف دائرية من الجانبين وقبة صغيرة بيضاوية الشكل جميعهم فى مستوى أقل من القبة الرئيسية كما يبدو فى (الشكلين٨٦،٨٧)..بينما استخدمت الأعمدة الأيونية خارجياً وداخلياً ليكتمل عددهم بالأروقة الجانبية إلى ستة أعمدة ..مما سمح بإقامة هياكل صغيرة بين كل عمودين ..ويفصل بين كل هيكل وآخر جدار سميك تتخلله فتحة تشبه البوابة للمرور الداخلي (شكل٨٨)..وقد كان دعم تكلفة تصميم وتنفيذ هذه الهياكل يعتمد على تبرعات مختلف الجاليات الأجنبية ذوى المذهب الكاثوليكي التابعين للطائفة اللاتينية .

وقد رممت الكنيسة فى منتصف التسعينيات من القرن العشرين تقريباً ..ولكن للأسف من قبل فريق تابع لمكتب هندسي مصرى لم يتّبع الأصول المفروضة لمثل هذه الأنواع من الترميمات التى يجب وأن تتقيد بالطراز الأصلى .. وبالرغم من أن الدعم المالى كان من قبل الفاتيكان إلا أنه

---

* - R.Furneaux Jordan, Western Architecture, p203 .

كان هناك سوء لتقدير الأساليب اللائقة بطراز المبنى .. فيظهر لنا على سبيل المثال فى (الشكل٨٩) والذى قد تم التقاطه فى عام (١٩٩٤م) الفرق واضحا بين خامة ودرجة الجدران اللونية السابقة على الترميم وبين الشكل السابق ..فالجو المحيط بالمتعبد داخل الكنيسة كان يتميز بقلة الإضاءة ليعطى مزيدا من الإحساس بالصوفية والخشوع ..بينما تحولت فى الشكل السابق درجة الجدران الواحدة وهى الرماديات إلى زخارف ملونة بدرجات ناصعة من الأبيض والفيروزى..فتغير الكثير من الحس التشكيلي الذى صممه الفنان ليتلاءم وجو العبادة بالكنيسة .

والكنيسة بها العديد من الأعمال الفنية ما بين تصوير زيتى ونحت وتصوير جدارى متنوع التقنيات وغير ذلك من حليات معمارية ..غير أن هذه الأعمال الفنية تختلف من حيث قيمتها الفنية فمنها ذو المستوى العالى ومنها المتواضع .. كما أن تواريخ إهداء أو تنفيذ هذه الأعمال يختلف من واحد إلى آخر ..وكذلك بالنسبة للفنانين الذين قد قاموا بتنفيذها فهم شخصيات مختلفة أيضا ..مما جعل هناك تنوع واضح فى أساليب واتجاهات هذه الأعمال ..ومنها ما يحمل توقيعا باسم الفنان المصمم ..أو قد سجل اسمه فى الكتيب الخاص بتاريخ الكنيسة ..ومنها ما لا ينسب إلى أحد بالمرة.

فمنطقة المذبح الرئيسى – على سبيل المثال – والموجه ناحية الشرق مفتوحة وتزين خلفيتها لوحة من التصوير الزيتى (الشكلين٩٠،٩١) وهى من أعمال الفنان **جيوفانى إندر Giovanni Ender** ـ حسب توقيع الفنان للعمل ـ .. عام (١٨٤٧م) وقد أهداها إمبراطور أستراليا **فرانسسكو جيزيب الأول Francesco Giuseppe** الى الكنيسة وهى تصور القديسة كاترين أثناء مناقشتها للعلماء ومحاورتها لهم ..وهو مشهد شهير عادةً ما تصور من خلاله القديسة كاترين ..كمثل ذلك المشهد الموجود فى إحدى نوافذ كنيسة كلية سان مارك بالشاطبى ..

والجدير بالذكر أن خلف المذبح مباشرة يرقد جثمان **فيتوريو إمانويل الثالث Vitorio Emanuelle Disavola** ملك إيطاليا والذى عاش فيما بين (١٨٦٩–١٩٤٧م) ..مما يشكل أهمية سياحية كبيرة لهذه الكنيسة ..ولكنه للأسف لم يتم استغلالها فى ذلك المجال كما يجب،وهذا الملك هو آخر الملوك الإيطالية ..والذى قد اختار مصر مكاناً لنفيه بعد الحرب العالمية الثانية ...

كما أن الكنيسة تحتوى على العديد من التحف الفنية الأثرية التى تم إهداءها من قبل ملوك وأمراء العديد من البلدان ..إلا أن الكثير من هذه الهدايا تقبع فى مبنى كنيسة صغيرة ملحقة بالكنيسة الرئيسية ..وبها العديد من أعمال التصوير الجدارى التى لم أتمكن من تسجيلها وتصويرها ..نظرا لسياسة إدارة الكنيسة التى حالت دون ذلك، ويرجع عدم استخدام هذه الأعمال والتحف الى أن الكنيسة الكاثوليكية بمصر بعد الستينات من القرن العشرين قد مالت إلى عدم المغالاة فى استخدام الفنون بداخل الكنيسة ..والتركيز على التعبد والتأمل ..مع الاحتفاظ بالطابع الخاص بها ..وخاصة فى ظل إدارة رجال الدين المصريين بعد استلامهم أماكن رجال الدين الأجانب .

* والكنيسة بها عدد من أعمال التصوير التى نفذت بأسلوب التصوير على الأسطح الجصية ..فكما يبدو فى (الشكل٩٢) يوجد أعلى الحنية الموجودة خلف المذبح ثلاث أشكال مثلثة من التصوير الزيتى على الجبس المصيص .. وهم رموز للفضائل الإلهية الثلاث ..(الرجاء) وهو الشكل الأيمن من الصورة والذى يجسده ملاك يتعبد ويتضرع ..ثم (الإيمان) فى الوسط وتجسده فتاة تحمل القربان المقدس ..بينما يصور الشكل الثالث (المحبة) (شكل٩٣) وتمثله فتاة تحمل طفلا وتمتد يدها بثمرة كناية عن الكرة الأرضية المشتعلة بالمحبة أو القلب يسوع،وهذه الأعمال الثلاثة لفنان واحد هو **كارلو تيرمينيون Carlo Thermignon** والذى قام بتنفيذهم عام (١٩٠٢م)* ..وبهم العديد من الشروخ التى تحتاج إلي ترميم جيد .

وتتمتع هذه الأعمال الثلاثة بقدر كبير من الأداء الجميل والاتزان والنسب التشريحية الجيدة ..كما أنها تشكل اتجاها مختلفا عن باقى الحنيات التى تم التصوير عليها فى الكنائس الكاثوليكية التى تم دراستها ..حيث أنه عادة من يتم تمثيل إما السيد المسيح أو العذراء مريم وهى تحمل السيد المسيح سواء إن كان ذلك بالتصوير على اختلاف تقنياته أو النحت ..ولكن الوضع مختلف فى هذه الكنيسة حيث يمثل المسيح من خلال عمل نحتى يعلو المذبح الجانبى بالكنيسة وكذلك العذراء مريم التى يجسدها عمل نحتى آخر أعلى المذبح المواجه لتمثال السيد المسيح ..وبالرغم من أنه فيما سبق ومنذ حوالى ستة أعوام كان قد تم التقاط صورة للمذبح

* – حسب رصد الباحثة لتوقيع الفنان للعمل .

الرئيسى وهو يحمل تمثالا صغيرا للسيد المسيح (شكل٩٤) ..إلا أن لوحة القديسة كاترين التى تناقش العلماء والمشاهد الثلاثة العلوية ظلت البؤرة الرئيسية بالمذبح الرئيسى بالكنيسة .

أما الجزء الذى يعلو المذبح وهو عبارة عن قبة بيضاوية منخفضة فى مستواها عن القبة الرئيسية (شكل٩٥) ..ويتوسطها دائرة تم تلوينها على الجبس المصيص وقد كتب عليها الثلاثة حروف JHS (شكل٩٦) والتى ترمز إلى جملة (يسوع الإنسان المنقذ) ..وباللاتينية Jesus Hominis Salvatore وهى جملة كثيرا ما تتكرر بالكنائس الكاثوليكية وموجودة على سبيل المثال بالزجاج الملون بكنيسة كلية الميردى ديو بوابور المياه وهى ترمز إلى نفس المعنى ولكن بالفرنسية .

وينبعث من الحروف الثلاثة أشعة ذهبية ..كناية على انبعاث الحياة والإيمان للعالم أجمع..كما يتخلل هذه الأشعة إثنى عشر شعلة حمراء دلالة على تلاميذ السيد المسيح الذين قد كان لهم فضل فى نشر أصول الديانة المسيحية .. ويحيط بهذه الدائرة أربعة دوائر صغيرة بها رسوم لوجوه أربعة من الملائكة (شكل٩٧) ..رمزا إلي جهات الأرض الأربعة التى قد وصلت إليها هداية السيد المسيح وهو نفس الرمز الذى استخدمته الكنيسة الأرثوذكسية والذى سبق وأشرنا إليه من قبل..ويستعين الفنان باستخدامه للرموز فى هذه المنطقة من الكنيسة على تزيينها..إلي جانب أن استخدامها هنا لا يشتت نظر المتعبد ..فيكون هناك وجوب للتلخيص والتركيز على الصلاة .

ومن أعمال التصوير التى تم تنفيذها بالمواد الملونة فوق الجبس المصيص ..عملين كل منهما عبارة عن جدارية تصل مساحتها إلى حوالى ٢,٥×٢ متر على الجدارين الجانبيين من الهيكل الرابع بالرواق الأيمن من بهو الكنيسة الرئيسى (شكل٩٨) ..،وفى هذا الهيكل بانوراما فنية تشتمل على أعمال النحت والتصوير الجدارى والزخارف ..إلى جانب البناء المعمارى للهيكل والذى يتميز بفخامة ورصانة عالية (شكل٩٩) ،والهيكل يمثل القديس **أنطونيوس البدوانى** **Saint Antoine de Padoue** وهو من الآباء الفرنسيسكان والذى ذاع صيته من أراضى البرتغال إلى باقى البقاع التى تتبع المذهب الكاثوليكى ..وقد عاصر هذا القديس نظيره فرنسيس مؤسس الرهبنة الفرنسيسكانية بإيطاليا .. وتحكى اللوحتين الجداريتين اثنتين من معجزات القديس أنطونيوس البدوانى .

واللوحة الجدارية الأولى على الجدار الأيمن من الهيكل ..تسمى قصتها (بلفظ العجائب) (الشكلين١٠٠،١٠١) تمثل إحدى السيدات وقد انشغلت عن طفلها بالدار ..أثناء استماعها لحديث القديس أنطونيوس البدواني بالخارج وهو يعظ الناس ..وعندما دخلت إلى ابنها وجدته بداخل الإناء الذى تغلى به المياه ..ولم يصبه أذى ...

أما اللوحة الجدارية الثانية على الجدار الأيسر من الهيكل ..وتسمى (بمطرقة الهراطقة) ..حيث كان القديس أنطونيوس البدوانى عالما فى اللاهوت وقد أوكلت إليه الكنيسة آنذاك الرد على أقوال وأكاذيب الكفرة والمرتدين ووعظهم بالحق ..وعندما فعل ذلك سخروا منه ولم يسمعوا له ..فأدار لهم ظهره وأخذ يدعو ربه ويردد المواعظ وكلام الدين ..(الأشكال١٠٢،١٠٣،١٠٤) فصعد السمك أعلى سطح المياه ليستمع إليه فكان لهؤلاء الهراطقة أن يؤمنوا بما جاء به القديس أنطونيوس البدوانى ..والمقصود بالمطرقة فى هذه القصة هو لسان القديس أنطونيوس .

ومن الملاحظ فى كلا هذين العملين هو أنهما ذوى مستوى فنى أقل من الثلاثة أعمال الموجودة أعلى الحنية الموجودة وراء المذبح الرئيسى ..وذلك من حيث التحضير الخاص بالسطح وكثافة اللون الضعيفة ..وبالرغم من أن الأسلوب الأدائى المتبع فى التصوير لهذين اللوحتين واحد..إلا أن الجدارية الأولى يقل فيها المستوى الفنى بشكل واضح ..من حيث الخط الخارجي للرسم والتلوين والنسب التشريحية ..بل إنها تبدو وكأنها غير مكتملة ..فيبدو وكأنه اسكتش ملون ...فى حين اهتم الفنان فى اللوحة الثانية بتفاصيل الملابس والتعبير على وجوه الأشخاص والمنظر الطبيعى فى خلفية العمل .

وهذه البانوراما الفنية الموجودة بهيكل القديس أنطونيوس البدوانى من تصميم الفنان **ساليزيو بيجراسى Salesio Pegrassi** عام (١٩١٤م)* ..إلا أن العملين الذين قد تم تناولهما لا يبدو عليهما أنهما من نفس تصميمات الفنان ذاته .. حيث تختلف درجة الإتقان فى الأعمال بشكل واضح ..أو أنهما كانا ذى مستوى فنى عالى ورمموا بأسلوب غير جيد فتحولا إلى مثل هذه الحالة .

---

* – حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بالكاتدرائية والذى قد أعده الآباء الفرنسيسكان.

* كذلك من تقنيات التصوير الموجودة بالكنيسة هو التصوير على الألواح الخشبية بالألوان الزيتية ثم تثبيتها فى الأسقف أو التصوير على خامات تشبه الورق المقوى ثم تثبيتها على الخشب والذى بدوره يتم تثبيته فى الأسقف ..لتبدو فى النهاية وكأنها تصوير على الجص.. وهو ما يصبح نوع من أنواع التحايل التقنى الذى يقوم به الفنان ليستغل به العمل جداريا ..ويخرج من كونه مجرد عمل من أعمال التصوير الزيتى الذى يمكن نقله من مكان إلى آخر ..،ويتحول الى عمل من التصوير الجدارى الذى يصمم خصيصا لمكان أو موقع معين من العمارة لا يمكن تغييره .. كما أن الفنان عندئذ يكون قد وفر على نفسه مشاكل التقنية التى هى إحدى مميزات التصوير الجدارى ..،إلا أن هذه المميزات هى ذاتها أهم الخصائص المرتبطة بالتصوير الجدارى والتى يقدم من خلالها العمل الإبداعي ..وهو بدوره يعد من أفضل صور الفن التشكيلى ارتباطا بالعمارة من حيث ملاءمته للأسطح المعمارية من ناحية ومن حيث قدرته على مواجهة العوامل الجوية والزمنية من ناحية أخرى .

ومن الأعمال التى قد نفذت بهذا الأسلوب الأشكال الأربعة الموجودة أسفل مستوى القبة الرئيسية (الشكلين١٠٥،١٠٦) ويمثل كل شكل منها أحد الإنجيليين وبجواره الرمز الذى يشير إليه (القديس **متى** ورمزه الملاك،القديس **مرقص** ورمز الأسد،القديس **لوقا** ورمزه الثور..ثم القديس **يوحنا** ورمزه النسر)..وفى الشكل الذى يمثل القديس **مرقص** (شكل١٠٧) وبجواره الأسد.. تبدو لنا من خلال هذا الشكل آثار الترميم به وخاصة فى خلفية الشكل ذات اللون الأزرق حيث يظهر أثر الفرشاة ..والهالة الصفراء حول رأس القديس وقد اشتد لونها بدرجة لا تتلاءم مع المجموعة اللونية الموجودة بالعمل ..وقطر الدائرة يصل إلى حوالى ١,٢٠ متر تقريبا .

ومن الأعمال التى تم تنفيذها على أسطح خشبية دائرية أيضا ..أربعة مثبتين على التوالى على سقف الكنيسة الذى يعلو الإيوان الرئيسى بها (الشكلين١٠٨،١٠٩) وتمثل هذه الأعمال بعض القديسين ومنهم **الأنبا أنطونيوس** **Antonios**(شكل١١٠) أبو الرهبان وهو ذو أصل سكندرى ويعتبر أول من عرف الرهبنة وحياة العزلة بالصحراء ..كما أنه من الشخصيات التى تعرفها جميع المذاهب المسيحية ..وقد تم تناول أحد الأعمال التى تمثله فى أيقونة بالكنيسة الأرثوذكسية من قبل .

ومـن هـذه الأعمـال أيضـاً **القديـس استفانو Stefano** (شـكل١١١) وتعتـبره الكنيسـة الكاثوليكية أول الشهداء المسيحيين من بعد صلب السيد المسـيح ،ويتضح لنـا مـن خـلال هذيـن الشكلين أن هذه الأعمال الأربعة بحالة جيدة لم تمتد إليهم الأيدى بدعوى الترميم ..فتبدو الألوان قوية والرسوم متزنة ..وبالرغم من أن الموضوع يقتصر على إحياء ذكرى شـهيد أو قديـس ..إلا أن هناك إحساس بالقيمة التعبيرية فى الأشكال .

* لم تقتصر أعمال التصوير الجدارى بالكنيسة على ما سـبق فقـط ..فـهناك عملـين مـن الفسيفساء على درجة عالية من المستوى التقنى والفنى ..وهما على جـانبى الهيكـل الرابـع علـى الجانب الأيسر من بهو الكنيسة الرئيسى ..وهذا الهيكل أيضا يحتوى على بانوراما مـن الأعمـال الفنية (شكل١١٢) حيث يتوسطه تمثال للسيد المسيح وهو فاتحاً لذراعيه وتعلـو رأسـه جملـة مـا يعنى تعالوْا جميعاً عندى venez tous a moi..

والعمل الأول منهما على الناحية اليمنى من الهيكل يمثل "القلـب يسـوع" – وهـو اسـم العمل الفنى – وقد تجلى إلى القديسة **مرجريتا** التى كانت تحبه وتتغنى بقلبه وحبه إلى العـالم (شكل١١٣)..ونرى فى منتصف صدر السيد المسيح ما يشبه القلب ..لونـه أحمر نابضـاً بالأشـعة دلالة على الحب والتسامح ..ويظهر فى الشكل القديس فرنسيس مؤسس الرهبنة الفرنسيسـكانية وهو شفيع القديسة مرجريتا الذى كانت تتمثله دائما لتتقرب من قلب السيد المسـيح..كمـا يظـهر فى العمل اثنان من الملائكة بالجزء العلوى منه ..

ويتضح لنا من خـلال التفصيليـة (الشـكل١١٤) التمكـن العـالى لـدى الفنـان مـن حيـث المحافظة على الروح العفوية للفسيفساء وفى نفـس الوقـت الاهتمـام بالتفـاصيل والتنـوع والتـدرج اللونى والتداخل المحسوب للخطوط مع بعضها البعض دون أى تشويش ..كمـا أن هنـاك تـأكيد على الخط الخارجى للأشكال عن طريق التباين بين المساحات اللونية .

ويتبع الفنان تماماً هذا الأسلوب فى العمل الآخر الموجود على الجدار الأيسر من الهيكل (الشكل١١٥)..والذى يصور القديس **فرنسيس** فى المنتصف ليشكل محور العمل الرئيسى ..يحفه ملاكين ويظهر فى الجزئين الأوسط والسفلى كل من الكاردينال (رتبة فى الرهبنة) **بون أفونتور Bon Aventure** فى زيه الأحمر وأسفله القديس **لوديفيـك Ludivic** أو الملـك لويـس التاسـع

(ذلك الملك الذى قد أسر فى المنصورة أثناء الحملات الصليبية على الشرق) والقديسة **كلير Sainte Claire**..* (شكل١١٦) .

ويوضح هذا العمل التقسيم الذى تتبعه الرهبنة الفرنسيسكانية ..حيث أن الرهبنة الأولى هى التى يكون رهبانها من الرجال ..والرهبنة الثانية هى تلك الخاصة بالإناث ..ثم الرهبنة الثالثة وتسمى بالعلمانية أى الأشخاص الذين يعيشون حياة عادية اجتماعية ..متمثلين جميعا فى الثلاث أشخاص الذين ظهروا مع القديس فرنسيس فى نفس العمل ..

وتدل الأشعة الذهبية المنبعثة من أطراف وقلبى كل من السيد المسيح والقديس فرنسيس فى هذا العمل ايضا على الحب الإلهي ..وهذان العملان هما الوحيدان بالكنيسة من حيث التقنية ..وقد قام بتنفيذهما الفنان الفرنسى **أندريه بيير Andre Pierre** ♦عام (١٩٣٨م) ..وقد نفذا بخامة التيسرا tesserae وقطع القيشانى الملونة ..ويصل مقاس العمل الواحد منهما إلى حوالى ٢×٣,٥ متر .

ويعتبر الموقع الذى يتخذه هذان العملان موقعا سيئا ..حيث لا يمكن رؤيتهما إلا عن قرب من الهيكل الموجودين به.. كما أن الأسلوب الذى قد نفذا به يميل إلى الحداثة بما لا يتفق مع الطراز العام للكنيسة .

* ولم تخلو الكنيسة من أعمال الزجاج الملون ..حيث توجد نافذة واحدة كبيرة بالجزء الخلفى من الكنيسة ..والذى قد أعيد تكوينه عام (١٩٢٧م) ضمن أعمال التجديد بالواجهة الخارجية من الكنيسة ..(شكل١١٧) ..وهو من تصميم الفنان الألمانى **زيتيم F.X.Zettiem** وأسفل هذا التوقيع كلمة ميونخ أى أنه قد تم تنفيذه بألمانيا .

ولا أحد يعلم ان كان هناك فيما قبل أعمالا أخرى للزجاج الملون بالكنيسة ..حيث أن الفتحات الموجودة بالكنيسة – وهى صغيرة فى حجمها نسبيا وقليلة العدد – وخاصة تلك الموجودة أسفل القبة الرئيسية على سبيل المثال والتى توحى من خلال الإضاءة الخافتة المتسربة منها بأن هذه الفتحات كان ولابد من أن تكون مصممة بالزجاج الملون ..وخاصة عندما نشاهد

---

* – كما يذكر الأنبا صفوت – بدير الرهبان الفرنسيسكان التابع للكاتدرائية .

♦ – حسب توقيع الفنان للعمل .

ذلك من خلال الصورة التى تم التقاطها عام (١٩٩٤م) قبل أعمال الترميم الأخيرة وقبل أن يتم تغيير الدرجات اللونية لأسطح الجدران والأسقف (شكل١١٨) .

والنافذة الموجودة بالجزء الخلفى من الإيوان الرئيسى تمثل مشهداً **للقديسة سيسيليا** شفيعة الموسيقيين والغناء بالكنيسة ..وهى تعزف الموسيقى ..(الشكلين١١٩، ١٢٠)، ونلاحظ هنا ارتباط الموضوع بالجزء الموجود فيه العمل الفنى ..حيث يتوسط الأرغول الموجود بخلفية الكنيسة، وهو اختيار متميز حيث أن النافذة الغربية بالكنيسة إذا ما وجدت عادةً ما تصور مشهداً للسيد المسيح ..لأنه وكما سبق وذكرنا أن هذه الجهة يرمز إليها عادة بيوم الحساب أو النجم أو النور الذى يطل على السفينة أو الإيوان الرئيسى الذى يضم المؤمنين فيضيء لهم الظلمات .

والعمل يتميز بمستوى عالى من حيث التصميم الذى يقترب من أسلوب الفن الجديد Art Nouveau فيما يخص الزخارف المحيطة بالشكل ..وكذلك نلاحظ التنوع فى الدرجات اللونية والحس الرفيع فى التدرج ما بين الظل والنور والخلفية التى تظهر وراء القديسة ...

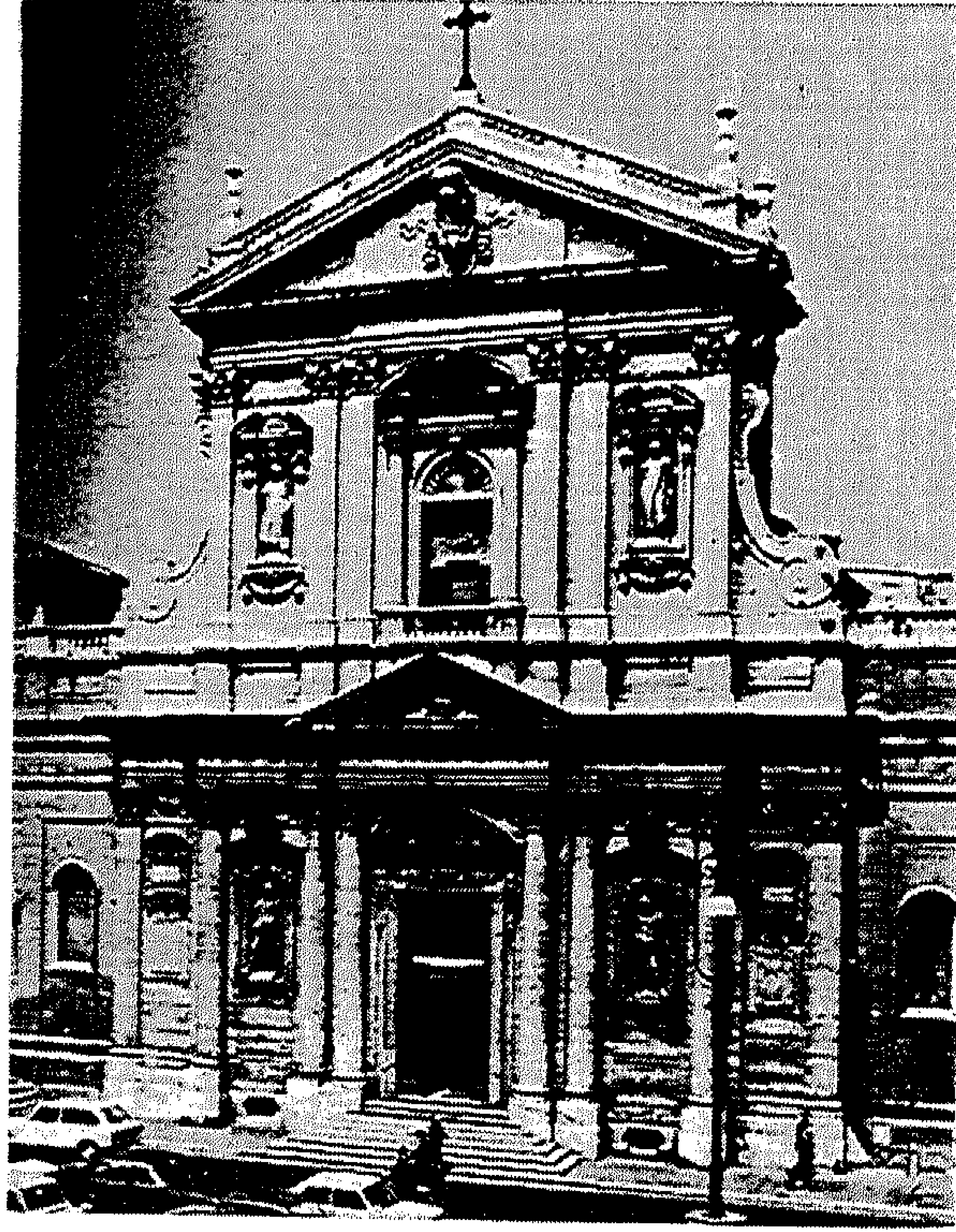
كما أنه يحتل موقعاً هاماً جداً بالنسبة للكنيسة ..حيث أنه المنفذ الوحيد للإضاءة فى هذا الجزء الخلفى منها ..ويشكل بؤرة رؤية لدى خروج الأفراد من الكنيسة .

* وهكذا نجد أن بالرغم من قلة عدد أعمال التصوير الجدارى بكنيسة القديسة كاترين الكاثوليكية ..إلا أنها موجودة بتنوع فى التقنيات والأساليب الفنية ..وتبقى هذه الكنيسة من أهم الأماكن الدينية الخاصة بالمذهب الكاثوليكى بالمدينة ..دينياً من حيث إقامة شعائر العبادة ولكونها أقدم الكنائس التى أقامتها الطائفة اللاتينية بالاسكندرية ..واجتماعياً من حيث مساهمة الرهبان الفرنسيسكان المقيمين بالدير الملحق بها فى تقديم المساعدات للفقراء بالمجتمع وإقامة المشروعات الخيرية ..وأخيراً فنياً وتراثياً لما تشتمل عليه من عناصر تاريخية وجمالية .



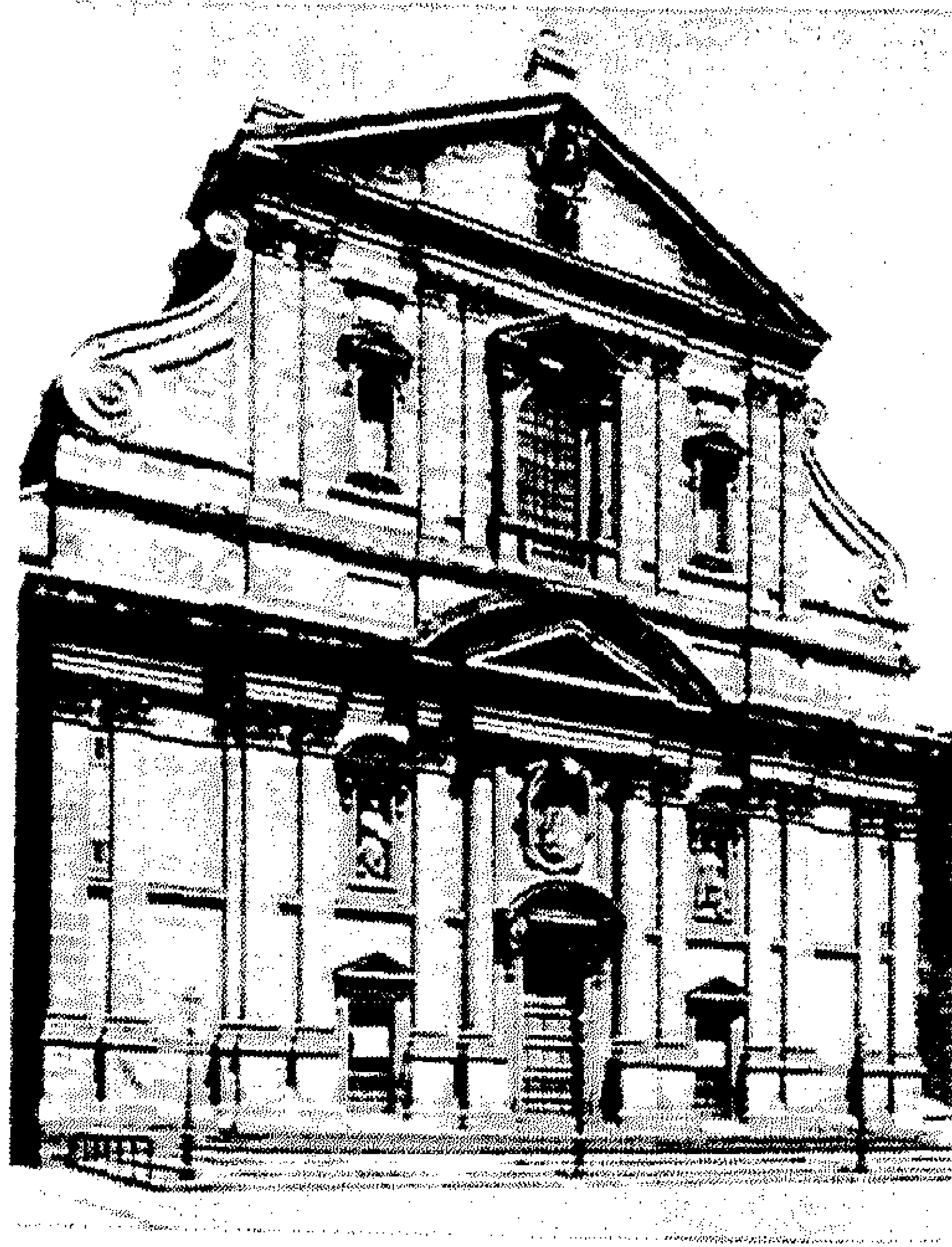
(شكل٨٢) واجهة كاتدرائية القديسة كاترين الكاثوليكية

بمنطقة المنشية الصغرى، ١٩٢٧م



(شكل٨٣) واجهة كنيسة القديسة سوزانا

بروما ١٦٠٣م



(شكل٨٤) واجهة كنيسة يسوع بروما - ١٥٨٤م



(شكل٨٥) حيث تظهر فيه خلف الواجهة جزء من القبة

الكبيرة بالكاتدرائية ١٨٥٠م



(شكل٨٦) منظر عامٍ للكاتدرائية من الداخل (أ)



(شكل٨٧) منظر عام للكاتدرائية من الداخل (ب)



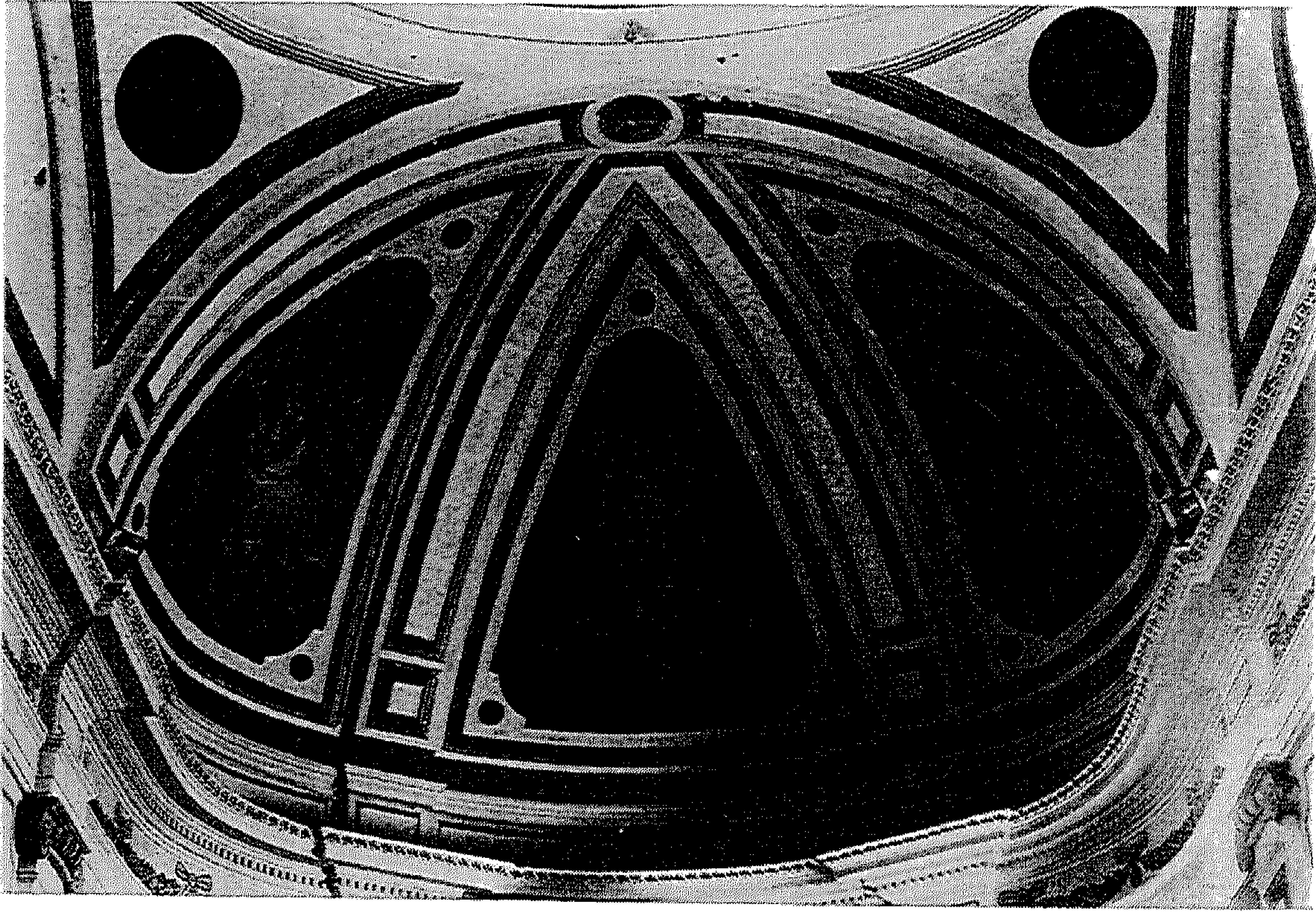
(شكل٨٨) :الرواق الأيسر للمذبح الرئيسي



(شكل٨٩) الدرجات اللونية الأصلية للجدران قبيل الترميمات



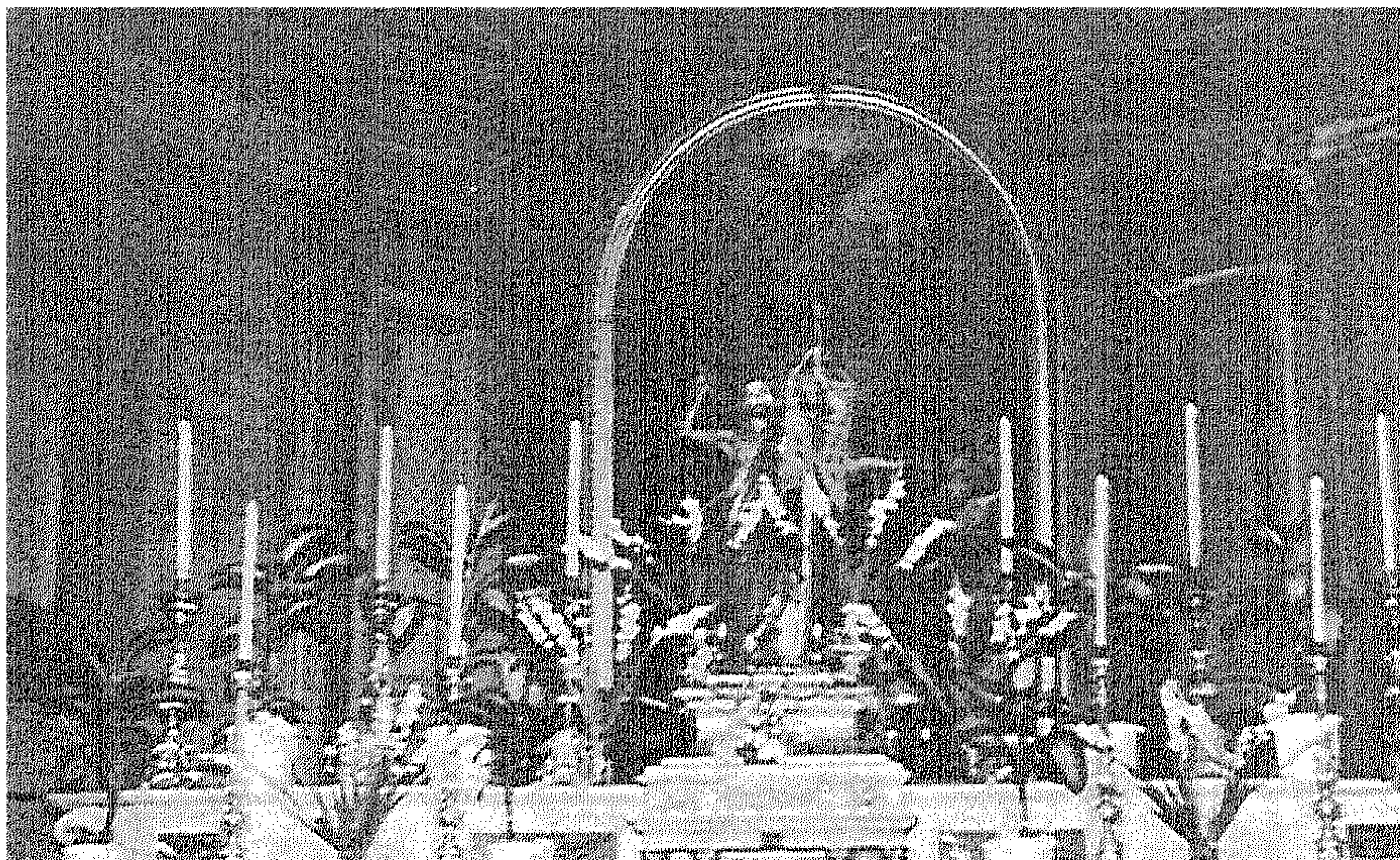
(شكل٩٠) منطقة المذبح الرئيسى بالكاتدرائية



(شكل٩٢) تصوير جدارى بالحنية الموجودة أعلى الهيكل



(شكل٩٣) تفصيلية من العمل السابق

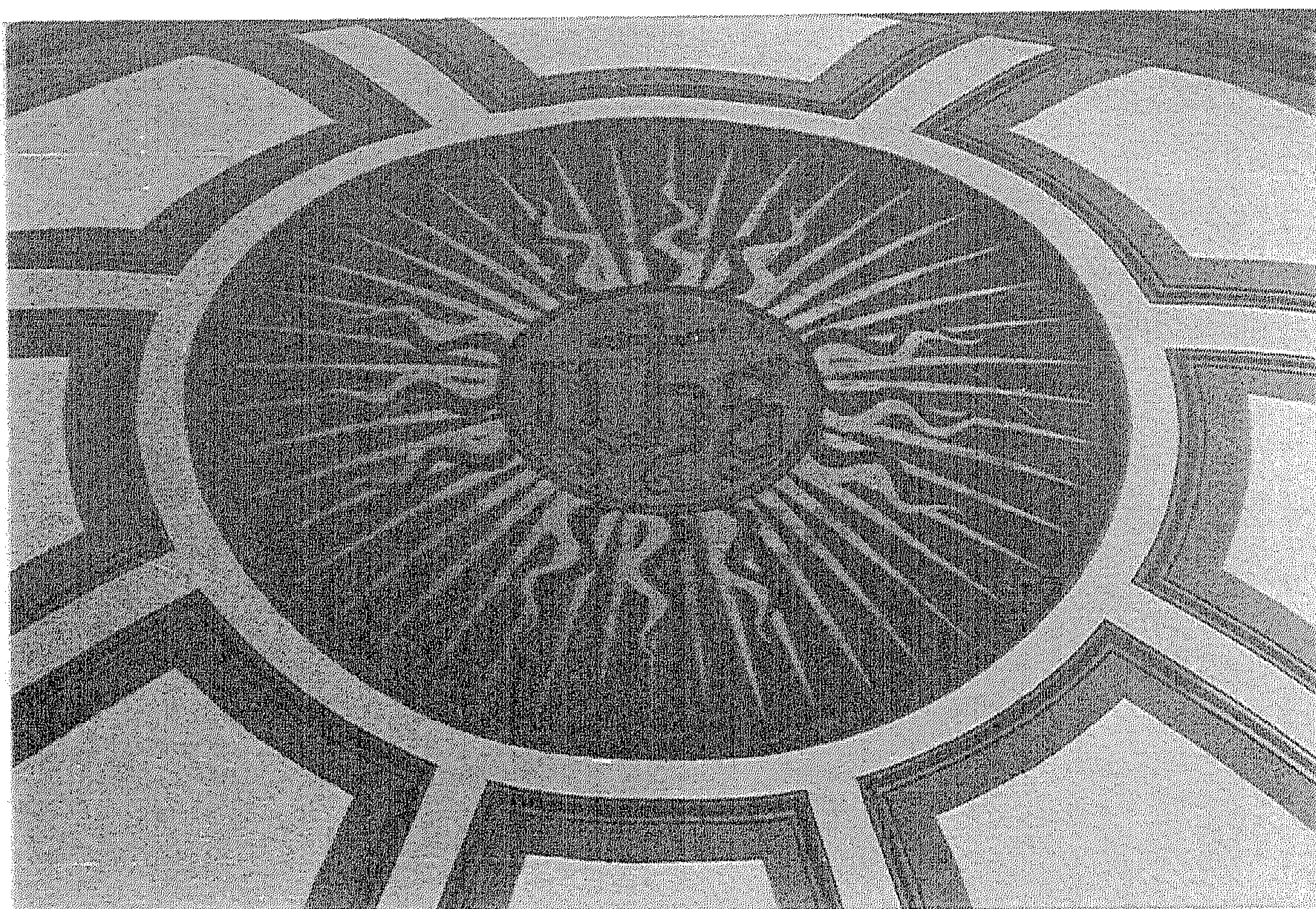


(شكل٩٤) مجموعة من الشمعدانات يتوسطهم تمثال صغير للسيد
المسيح أعلى المذبح ..وهو مشهد تم التقاطه عام ١٩٩٤م

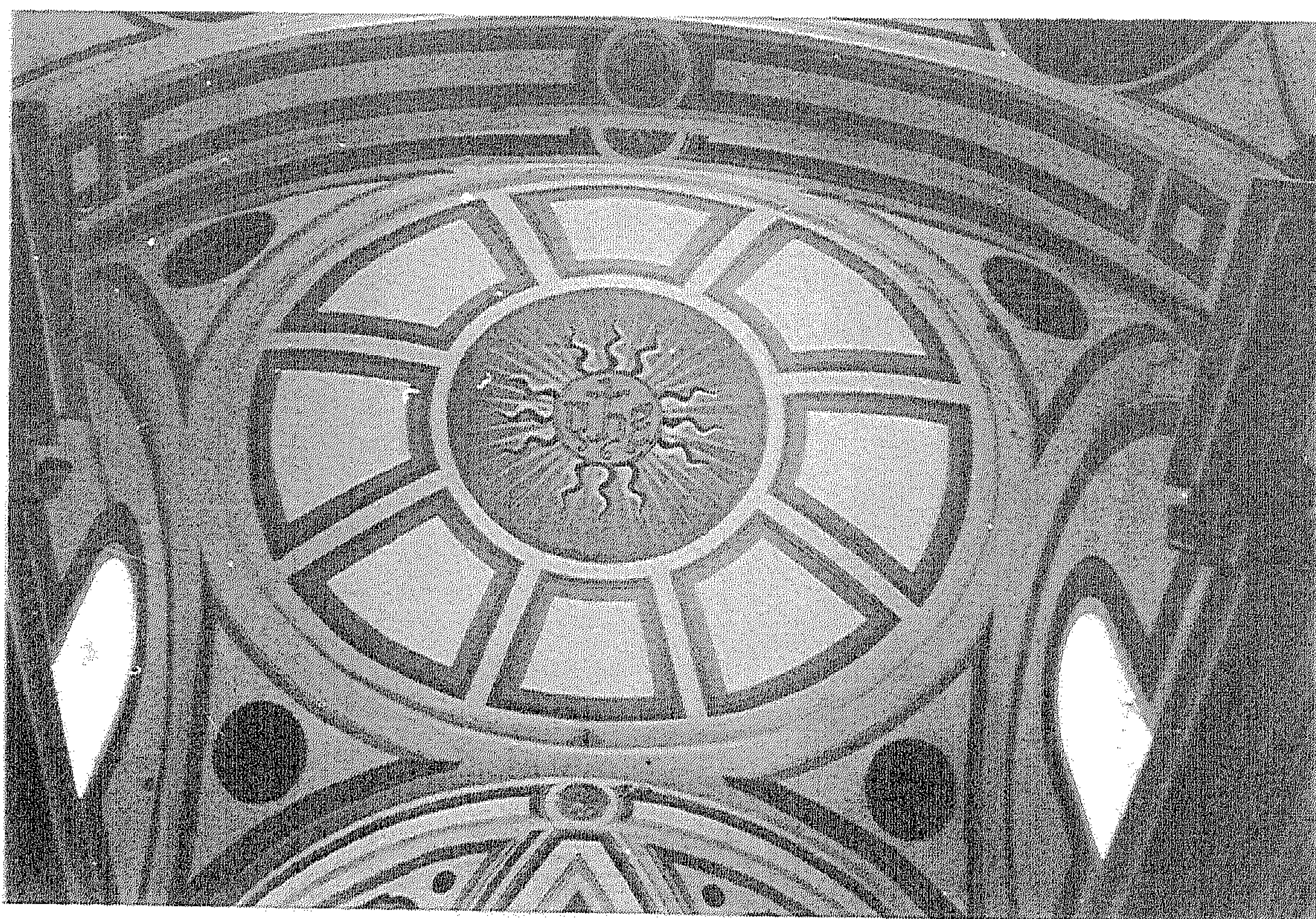


(شكل٩٥) جزء من القبة البيضاوية أعلى المذبح

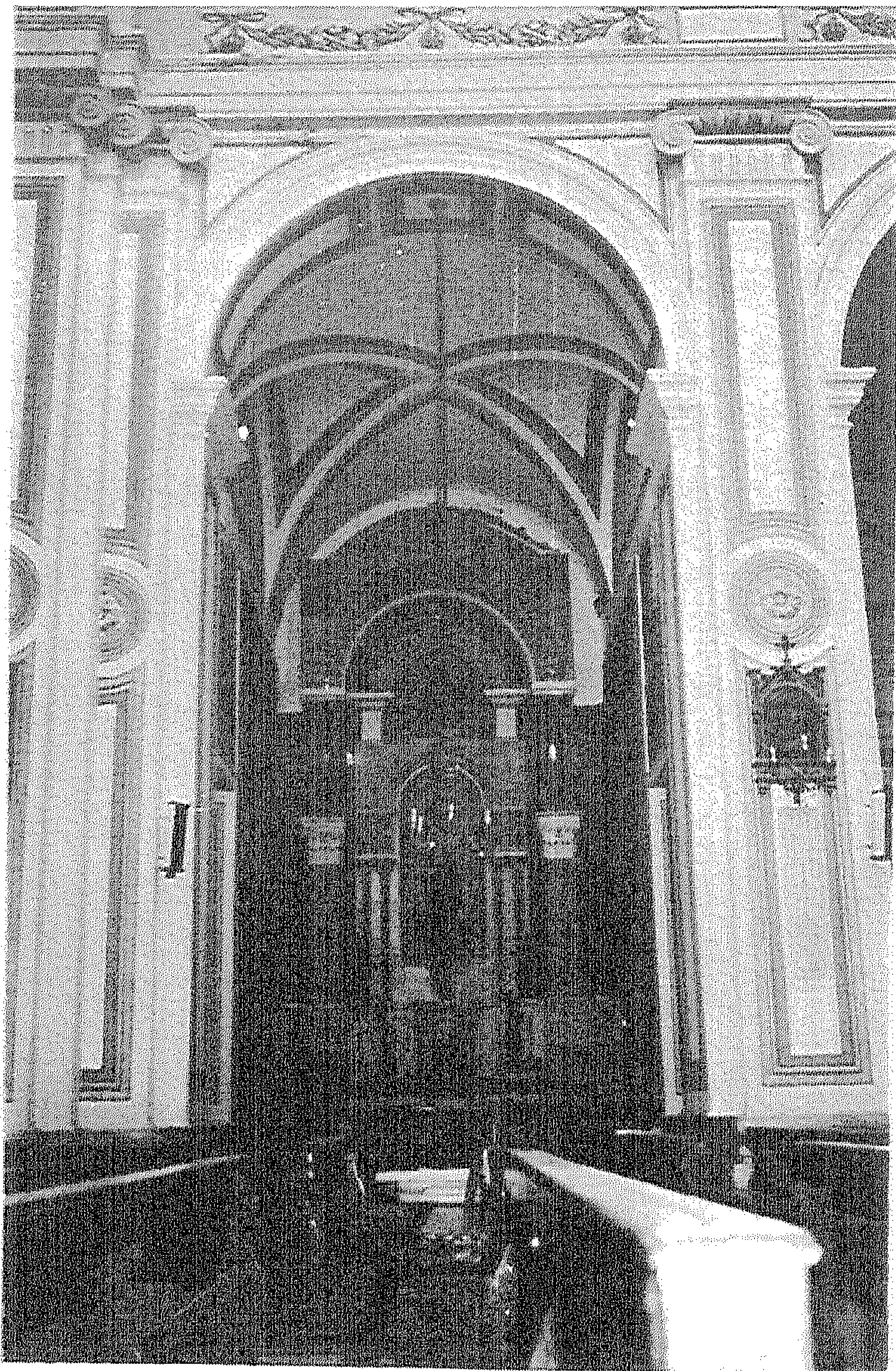
تتوسطها دائرة زرقاء اللون مصورة



(شكل٩٦) منظر مقرب للعمل السابق



(شكل٩٧) القبة البيضاوية وفى أركانها أربعة دوائر صغيرة
مُصور بها أوجه ملائكة كناية عن جهات الأرض الأربعة

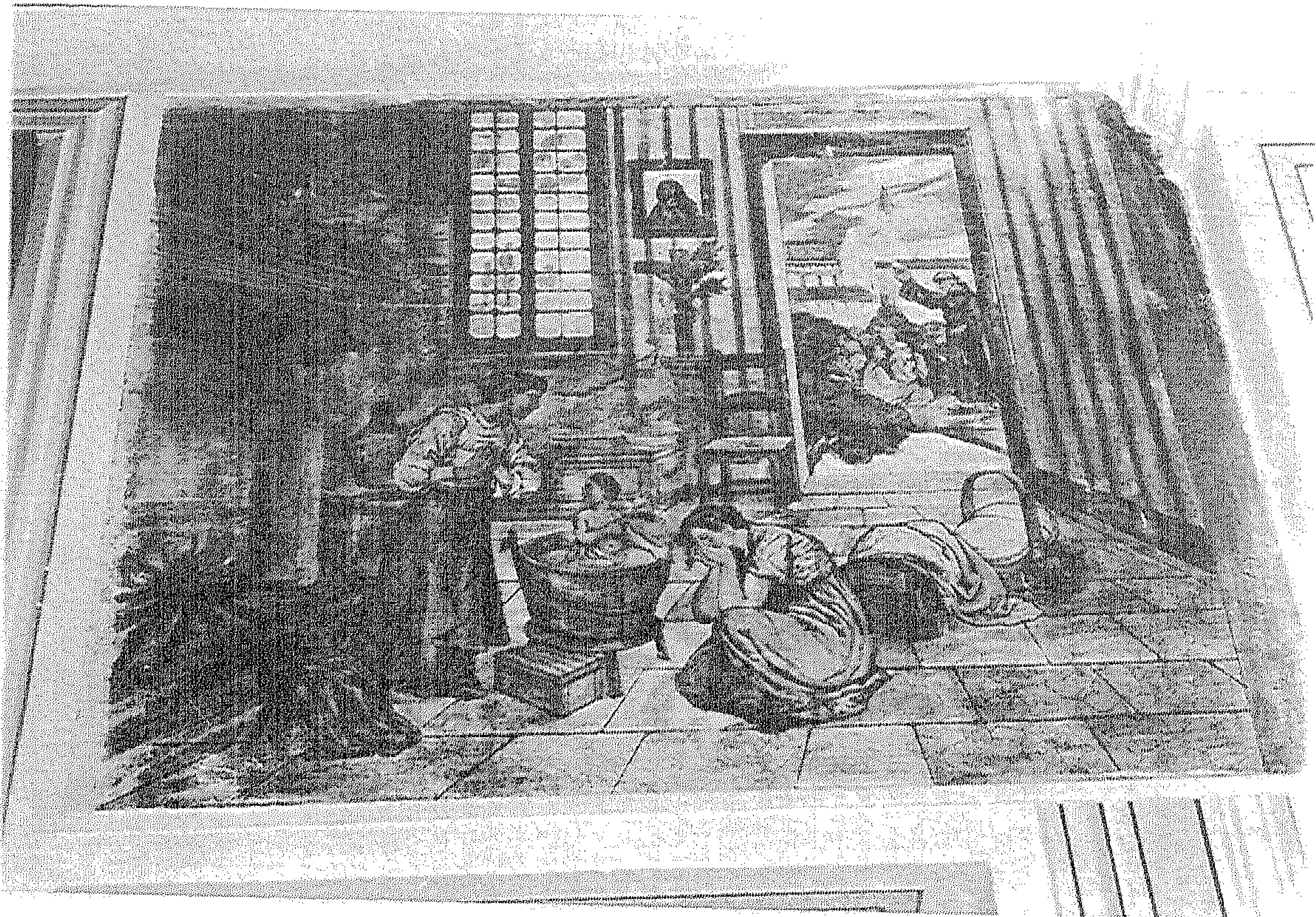


(شكل٩٨) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح



(شكل٩٩) بانوراما من الأعمال الفنية يتوسطها تمثال

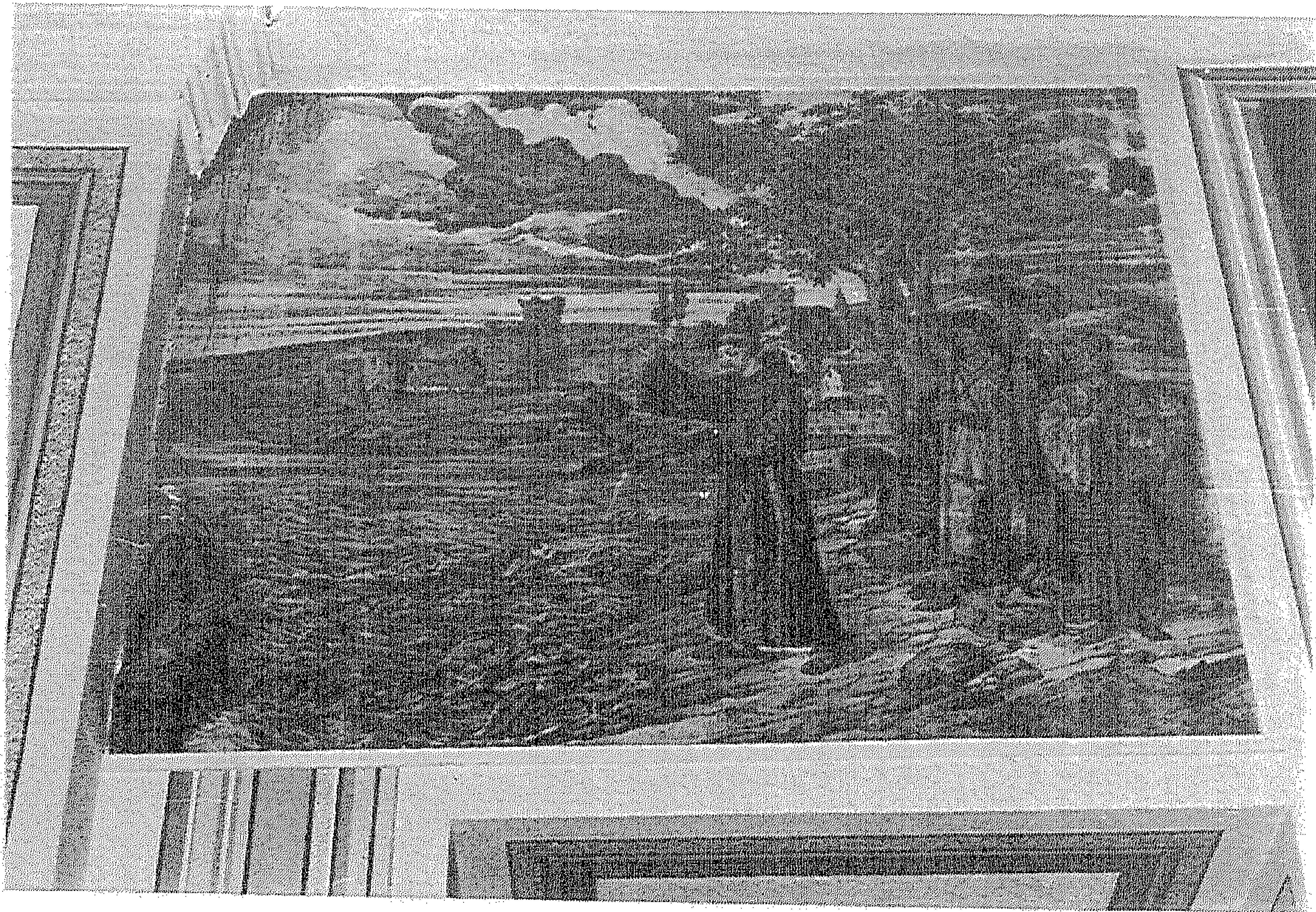
للقديس أنطونيوس البدوانى بالهيكل السابق



(شكل١٠٠) تصوير بالجدار الأيسر للهيكل السابق



(شكل١٠١) تفصيلية من العمل السابق



(شكل١٠٢) تصوير بالجدار الأيمن للهيكل السابق



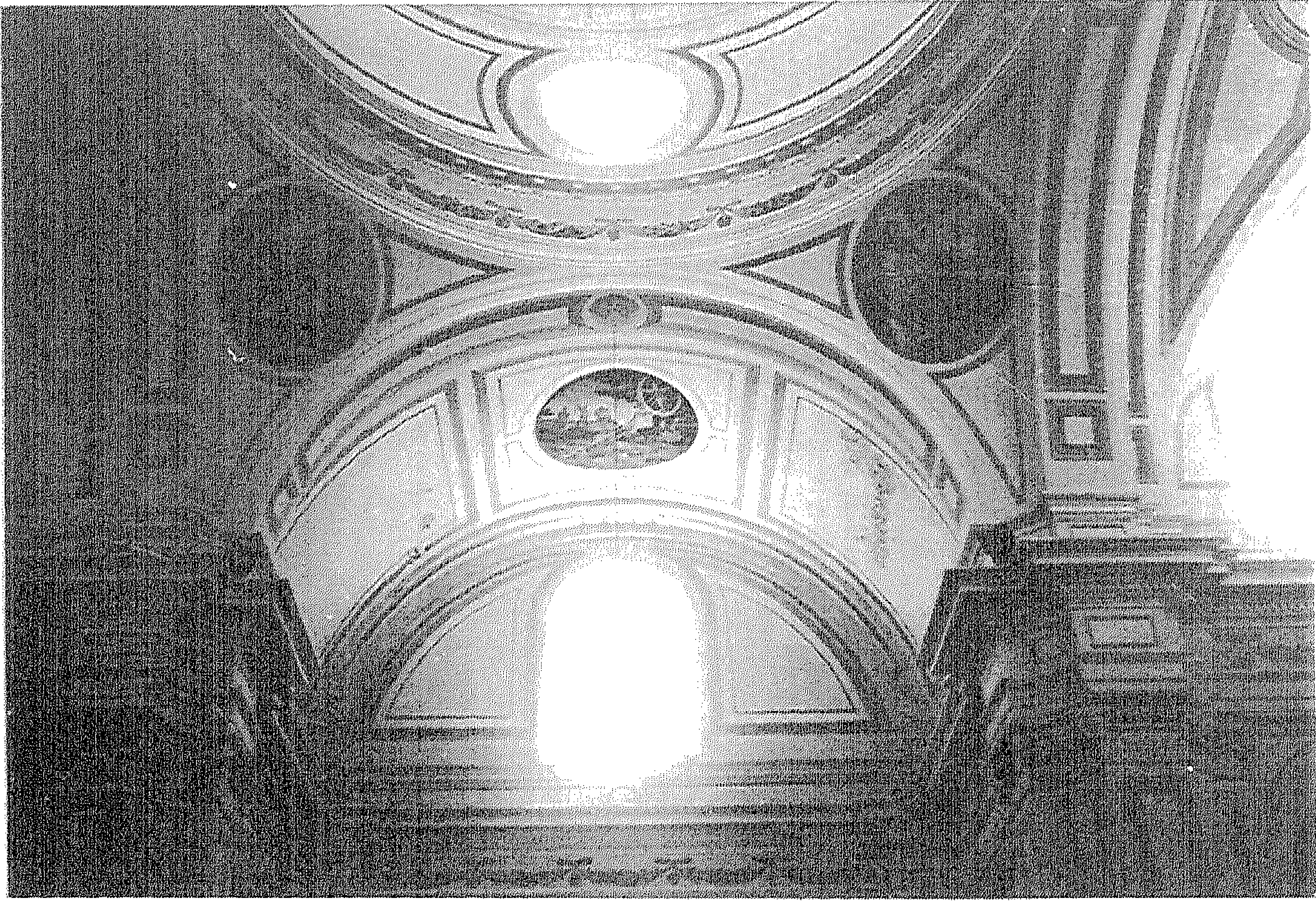
(شكل١٠٣) تفصيلية من العمل السابق



(شكل١٠٤) تفصيلية أخرى من العمل السابق

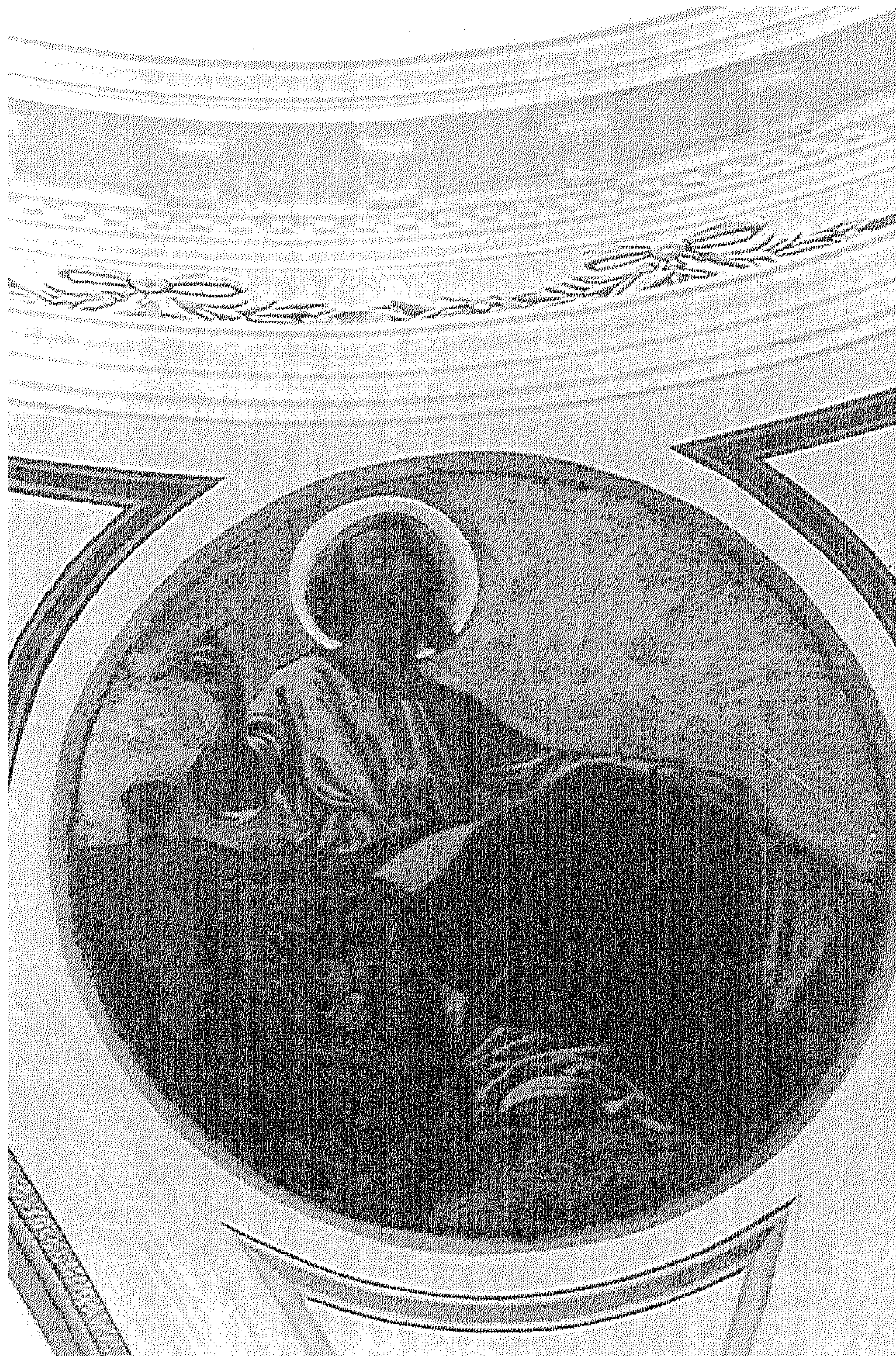


(شكل١٠٥) تصوير على أسطح ورقية أو خشبية
تم تثبيتها بالأسقف بالجانب الأيمن من الإيوان الرئيسى



(شكل١٠٦) تصوير على أسطح ورقية أو خشبية

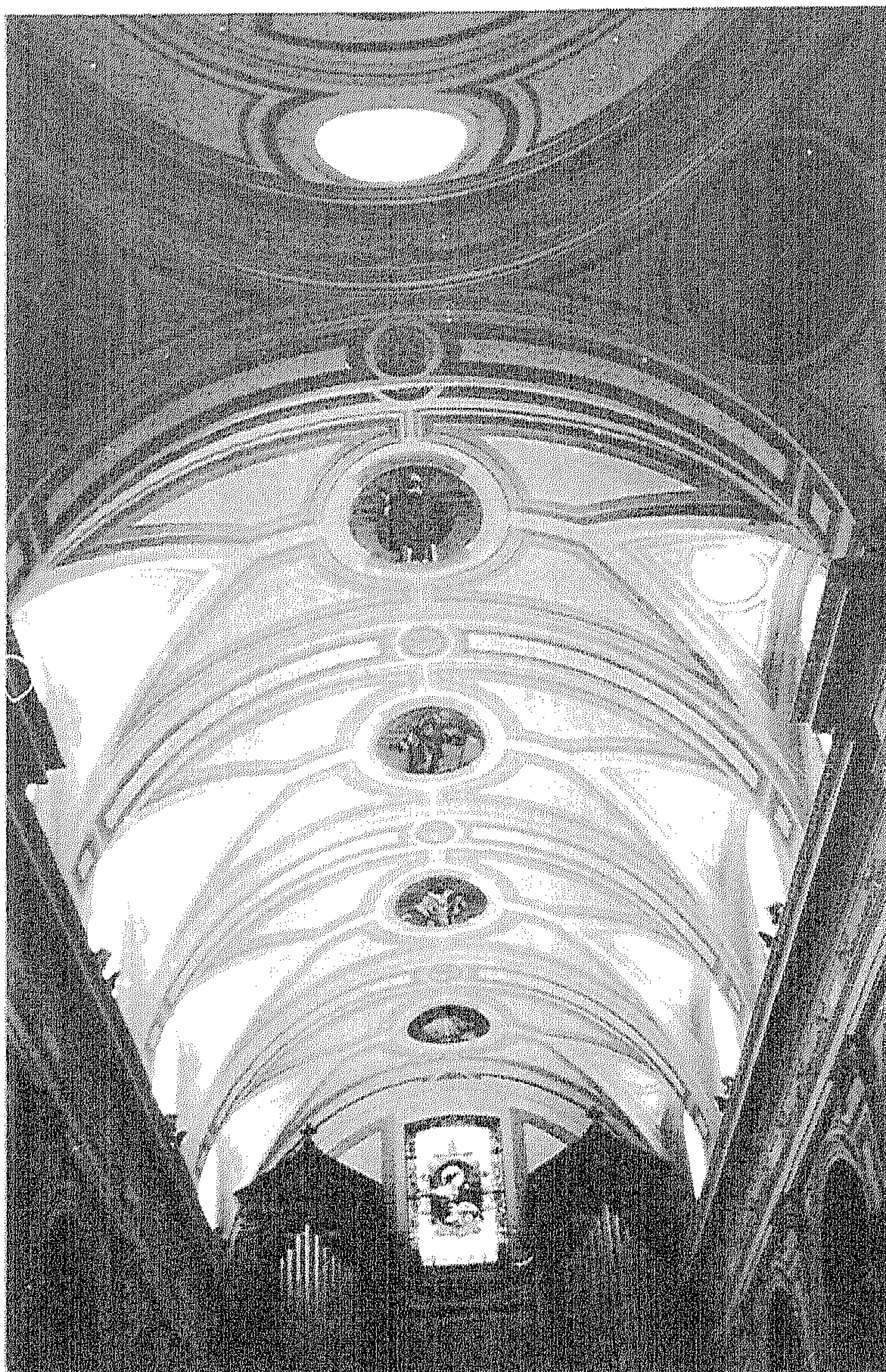
تم تثبيتها بالأسقف بالجانب الأيسر من الإيوان الرئيسى



(شكل١٠٧) إحدى الدوائر السابقة تمثل القديس مرقص



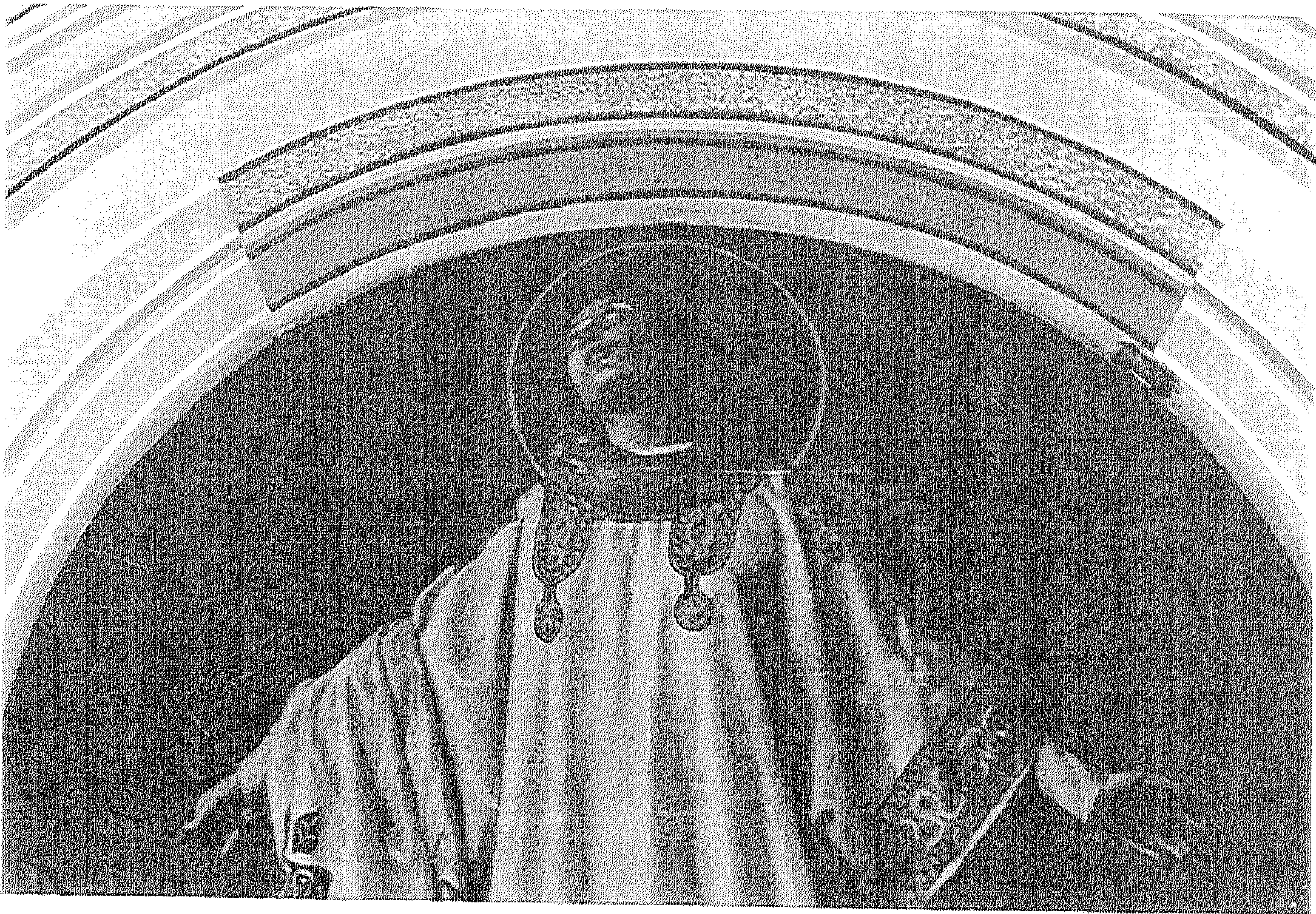
(شكل١٠٨) تكرار استخدام الدوائر المثبتة بالسقف الذى
يعلو الإيوان الرئيسى بالكاتدرائية



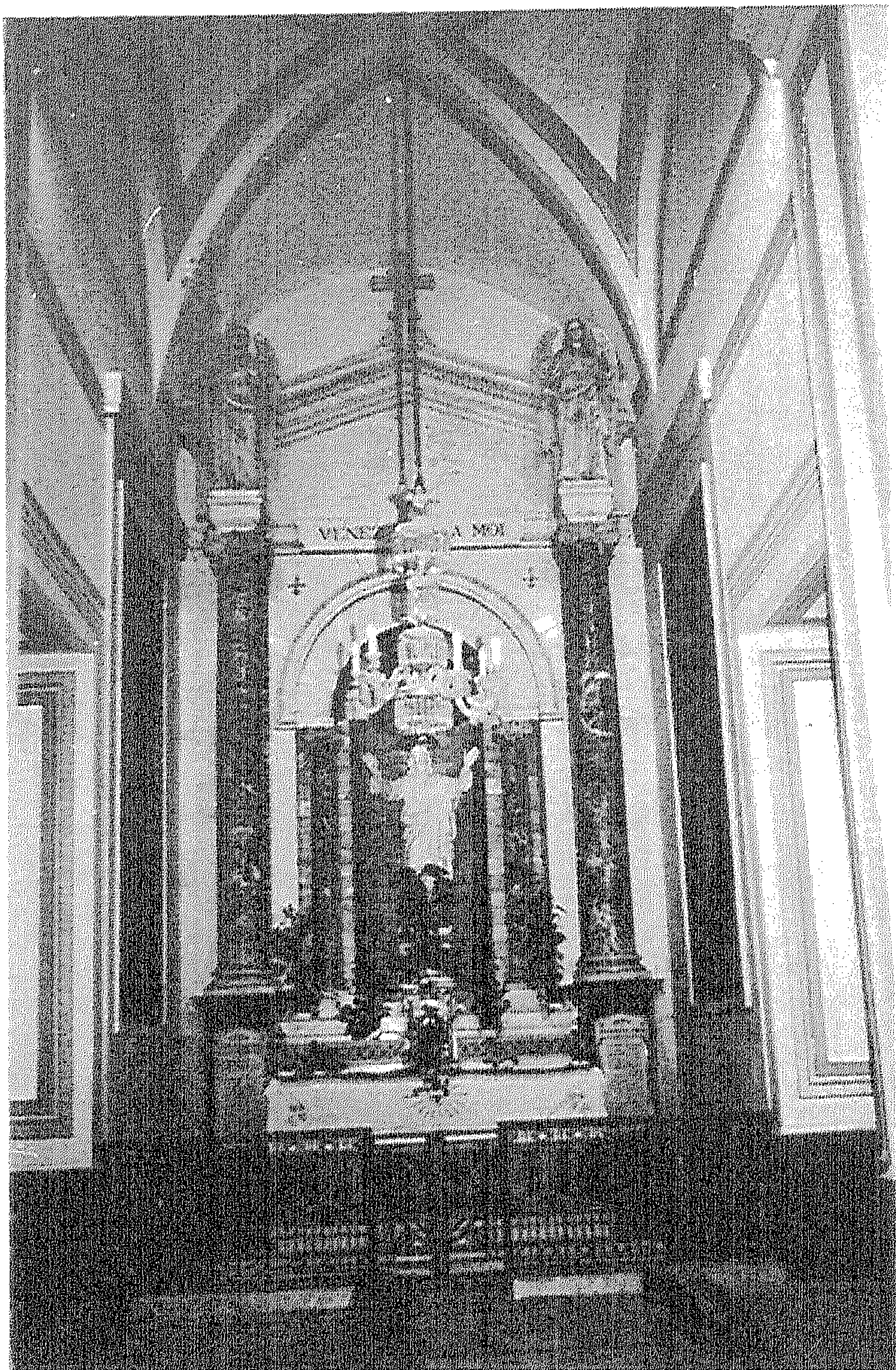
(شكل١٠٩) منظر مقرب للسقف



(شكل١١٠) تصوير يمثل الأنبا أنطونيوس



(شكل١١١) تصوير يمثل القديس استفانو



(شكل١١٢) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيمن للمذبح الرئيسى



(شكل١١٣) فسيفساء تمثل (القلب يسوع) بالجدار الأيسر

للهيكل السابق



(شكل١١٤) تفصيلية من العمل السابق



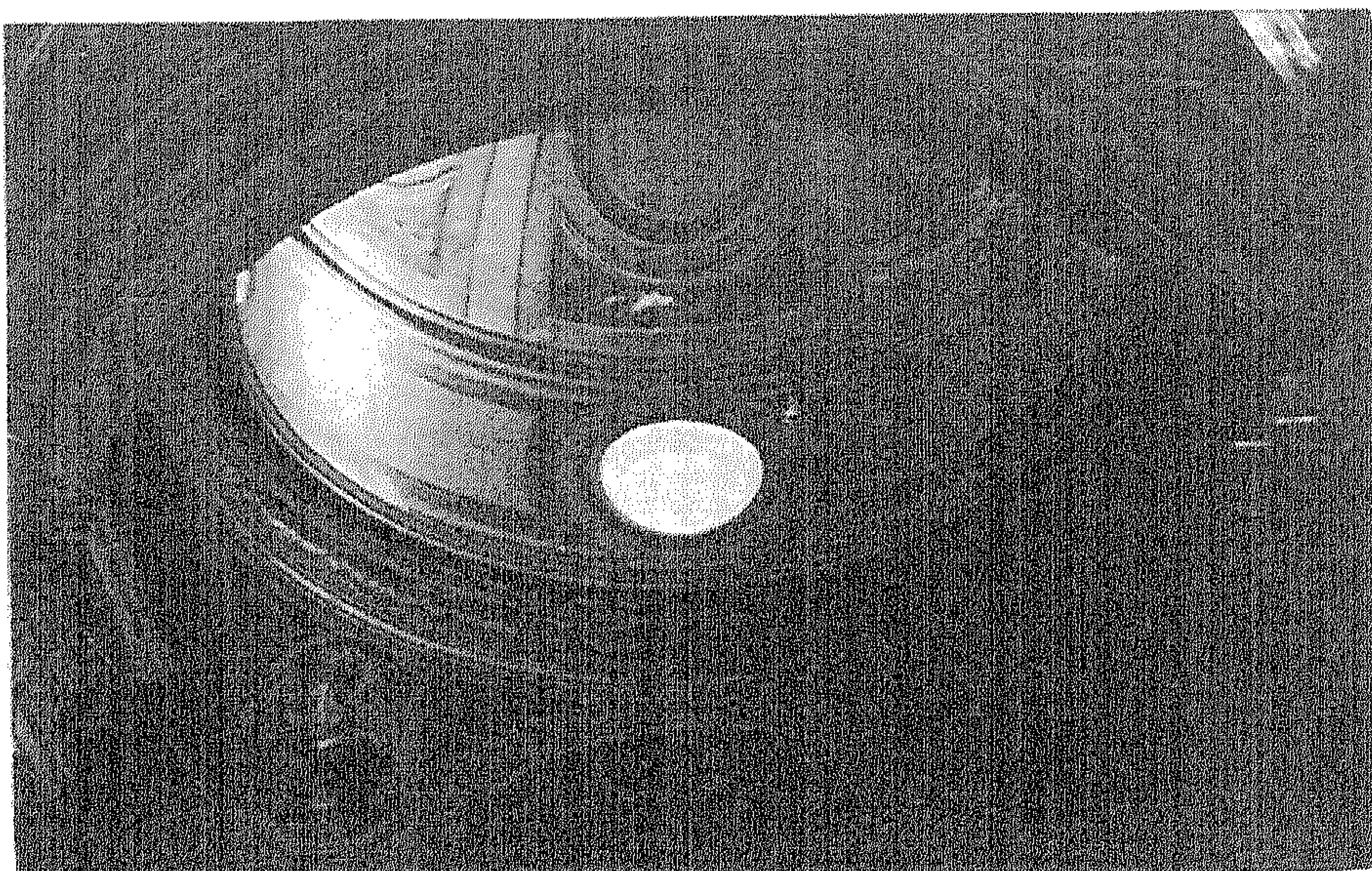
(شكل١١٥) فسيفساء تمثل تقسيم الرهبنة الفرنسيسكانية
بالجدار الأيمن للهيكل السابق



(شكل١١٦) تفصيلية من العمل السابق

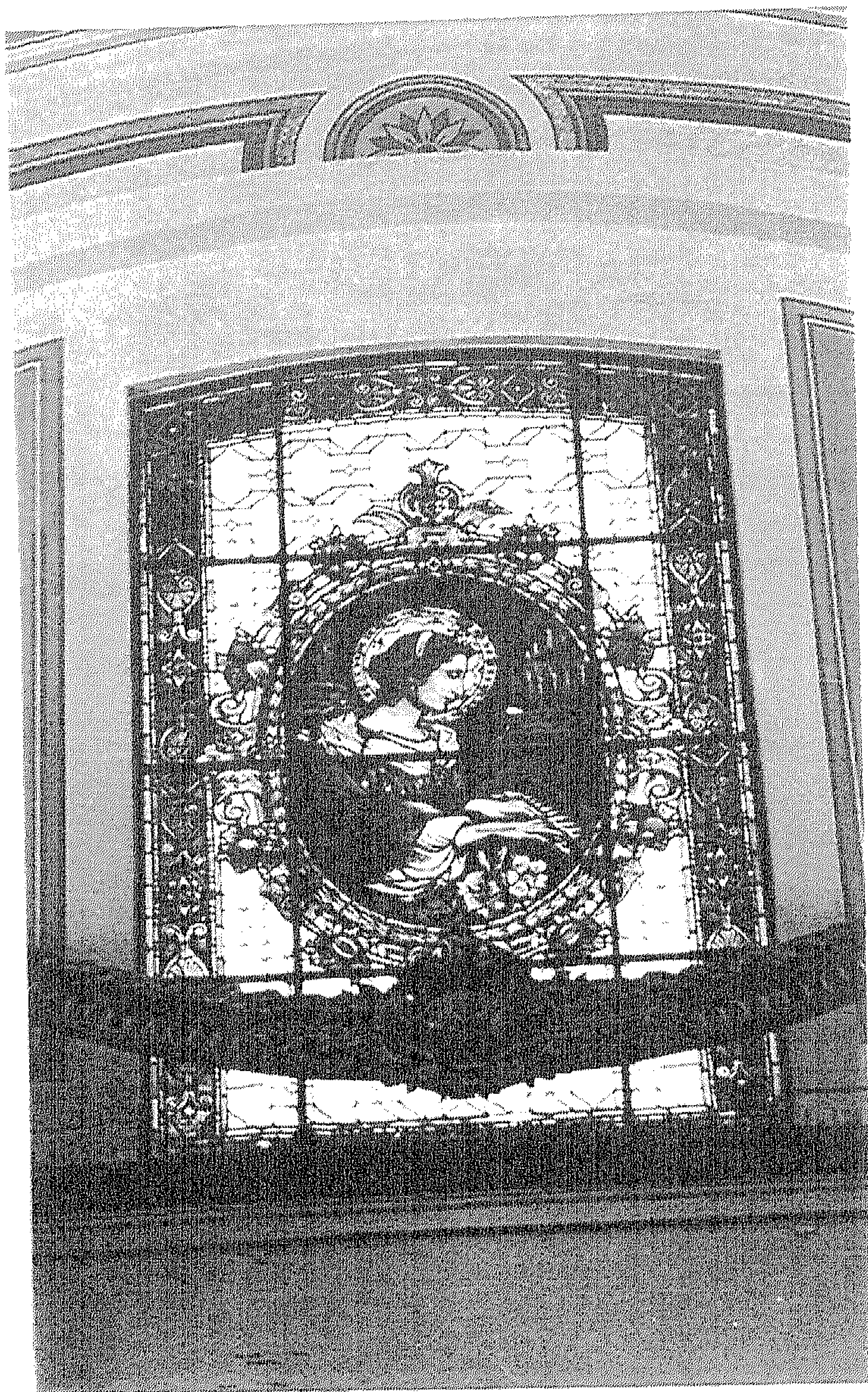


(شكل١١٧) موقع النافذة الغربية من الكنيسة

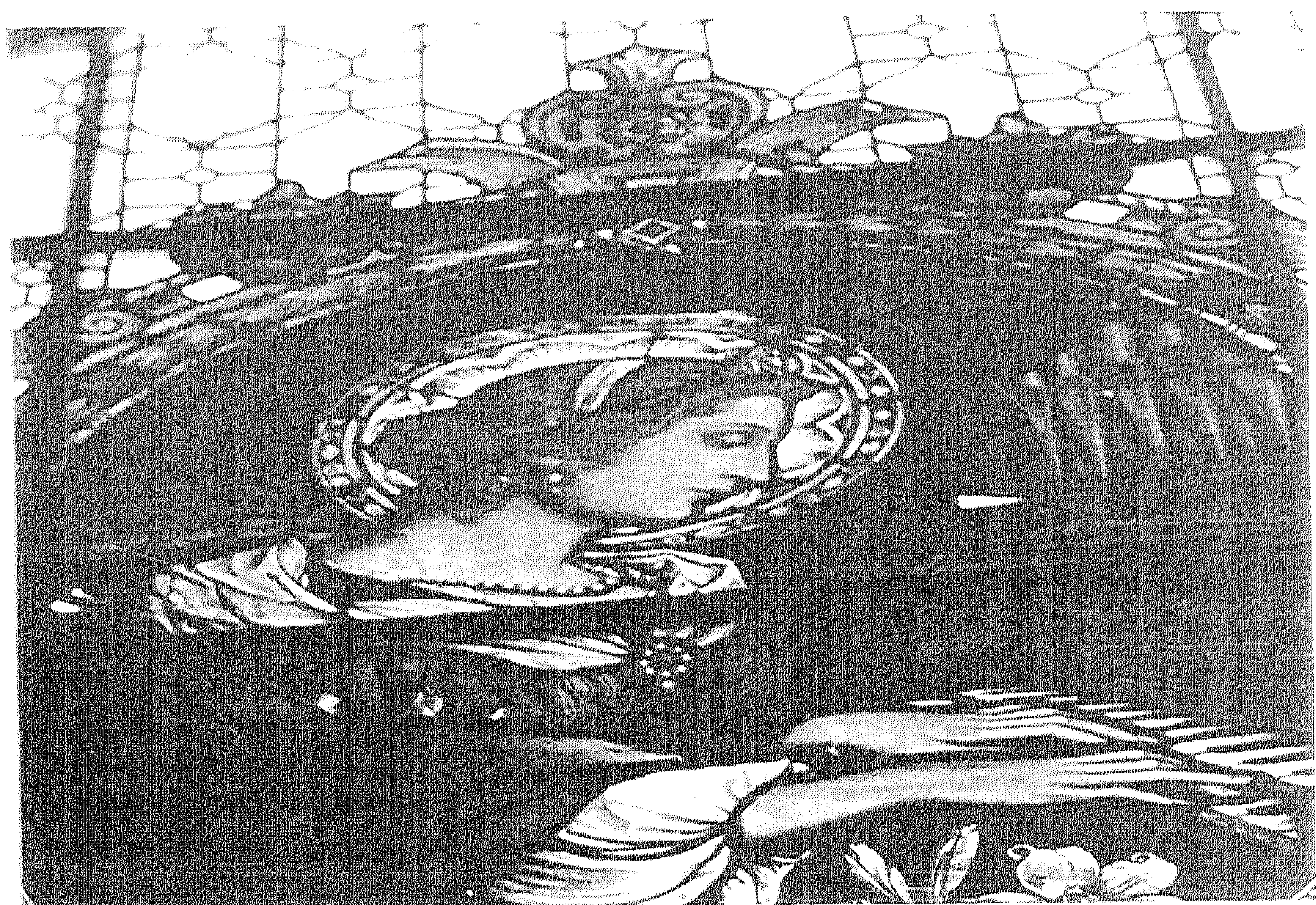


(شكل١١٨) درجة الإضاءة المتخللة من القبة الرئيسية

فى ظل الدرجة الأصلية للون الجدران



(شكل١١٩) زجاج ملون بالواجهة الغربية للكاتدرائية



(شكل١٢٠) تفصيلية من العمل السابق

كنيسة كلية سان مارك (القديس مرقص)
(College Saint Mark) Church

يهدف الإخوان المسيحيون Les Freres (بالفرنسية) وهم رهبان كاثوليك ..فى رسالتهم التربوية الى أن ينّموا روح المسئولية فى الطالب بشكل عملى ولصالح مستقبله ..وذلك عن طريق تربية النفس والاستفادة من إمكانيات كل طالب وتعليمه على أعلى مستوى معاصر ..

ولقد كانت مصر من أولى البلاد التى وصل إليها الإخوان المسيحيون وكان ذلك عام (١٨٤٧م) ..وقد بدءوا نشاطهم التربوى فى الاسكندرية وبثلاثة فصول فى شارع السبع بنات (بالمدرسة الملحقة بكنيسة الآباء اللعازاريين وقتئذ).. ثم انتقلوا بناءً على طلب الأهالي والذين كان الكثير منهم من الفقراء ،انتقلوا الى المدرسة الملحقة بدير القديسة كاترين بالنشية الصغرى وهو الدير التابع للرهبان الفرنسيسكان ..حيث كان هناك إمكانيات لمزيد من التوسع فى التعليم ..ومنذ عام (١٨٤٧م) وحتى الستينات من القرن العشرين كان هؤلاء الإخوان يقدمون خدماتهم التربوية والتعليمية بالمجان فى كثير من المدارس بالاسكندرية والقاهرة ومدن القناة وصعيد مصر ..حيث يطلق على هذه المدارس ..مدارس (الفرير) .

وكلية سان مارك بالشاطبى من أهم المدارس التى قدم (الفرير) فيها خدماتهم التعليمية والتربوية ..واللغة الفرنسية هى اللغة الأولى بالمدرسة .. ويعتبر مبنى الكلية من أكثر المبانى ضخامةً وجمالاً بمدينة الاسكندرية.. والتى قد أقيمت فى الفترة موضوع البحث .

وقد خصص لها الملك فؤاد قطعة أرض وهى تلك الموجود عليها المبنى حالياً..ومساحة الكلية تصل إلى ٣٥٧٢٦ متر مربع شاملة المساحات المحيطة بها ..وقد تم تسديد ثمن الأرض بالتقسيط ..وقد بنيت قبة المبنى كمرصد فلكى ،وكانت تكاليف إنشائها بديلاً لإنشاء دار للأوبرا بالمدرسة التى لم تكن الميزانية تكفى لها ، وقد افتتحت الكلية فى يوم السادس من أكتوبر ١٩٢٨م ، وبحضور الملك فؤاد.. وكانت دروس الفلك والعلوم تدّرس بالقبة لسنوات عديدة كما كانت القبة علامة على الخرائط البحرية لساحل الاسكندرية .

وقد قام بعمل التصميمات المعمارية لهذا المبنى ..كل من المعماريين الفرنسيين الثلاثة.. Max Edrie, Leon Azema, & Jacques Hardy ..والذين قد اعتادوا العمل سوياً،منذ صداقتهم أثناء الزمالة بالجيش الفرنسي وأسرهم معاً*..(الشكلين١٢١ص٢٦٤،١٢٢) وتميز شكل المبنى بالطراز الرومانسكى المستحدث Neo- Romanesque ♦.

أما الكنيسة الخاصة بهذه الكلية فهى تحفة فنية ومعمارية تتميز بمكانة كبيرة وسط الكنائس الكاثوليكية بالمدينة ..وتنتمى إلي الطائفة اللاتينية ،ويؤدى مدخلها إلى رواق رئيسى يحده من الجانبين خمسة من العقود النصف دائرية تحملها ستة من الأعمدة ليمثلوا جميعاً تلاميذ السيد المسيح الإثنى عشر ..ويحف بهذه العقود رواقان يظهر من خلال كل عقد نافذة مصممة من الزجاج الملون (شكل١٢٣) ..وتمتد فوق الإيوان الرئيسى بالكنيسة عقود على امتداد السقف من المدخل حتى الهيكل (الشكل١٢٤) وهو أسلوب رومانسكى واضح .

ومنطقة الهيكل الرئيسى مفتوحة تحوى العديد من الأعمال الفنية ..فالمذبح نفسه قد صممه الفنان الفرنسى **مونتانييه A.Montagnier** ♦..مستخدماً فيه تقنية الفسيفساء (شكل١٢٥) بخامة الأزملتىsmalti ..ويتوسط الشكل لوحة يعتمد تصميمها على النباتات والزهور ويقوم على التماثل (الشكلين١٢٦،١٢٧) ..وفى الجزء العلوى من التصميم جملة لاتينية تعنى (اتركوا الأطفال "أى البشر" يأتون إلىّ sinite parvulos venire ad me – وهى موجهة من السيد المسيح الذى يعلو تمثاله المذبح إلى البشرية أو قومه – ونلاحظ استخدام الفنان للخلفية الذهبية وهو ما يذكرنا بالخلفيات البيزنطية لرسوم الفسيفساء ..كما نلاحظ فى التفصيلية الأخيرة دقة ومهارة الفنان وتمكنه العالى من الخامة ..

وفى الشكل الأخير فى الجزء السفلى من المذبح مشهد لحمَل مذبوح (الشكل١٢٨) وقد أحاطت برأسه هالة بها صليب أحمر اللون رمزاً إلى السيد المسيح الذى قد قدم نفسه ذبيحةً فداءً للبشرية ..ونلاحظ بالشكل الخطوط الحمراء المنبثقة من جسم الذبيحة دلالة على الدماء ومسارها

---

* – أحد التقارير على شبكة الإنترنت بالموقع : www.egy.com/people/98-10-01.shtml تحت عنوان: Cairo's Belle Epoque Architects

♦ – كما جاء فى السجل الخاص بالكلية .

على الأرض ..والجدير بالذكر أن العهد القديم كما يذكر المسيحيون قد ذُكر فيه أن المسيح سوف يأتى كالحمل المنقذ للبشرية ..ولذلك كان هذا الشكل مستوحى من العهد القديم .

أيضا من أعمال الفسيفساء الموجودة بهذه الكنيسة هاتان اللوحتان على يمين ويسار المذبح فى المساحة الموجودة أسفل اثنين من العقود المجوديْن داخل منطقة الهيكل ..فى مساحة نصف دائرة يصل قطرها إلى حوالي ١,٥ متر ..اللوحة الأولى منهما (الشكلين١٢٩، ١٣٠) تمثل السيد المسيح مصلوباً ..مُودعاً السيدة مريم العذراء إلى القديس **يوحنا اللاهوتى** "حيث قال لها (هذا هو ابنك) وقال ليوحنا (هذه أمك) بما يعنى أنها سوف تكون مسئولة عن المسكونة (أى البشر) من بعده"•،بينما تمثل اللوحة الثانية السيد المسيح وسط تلاميذ عموانس وقد تعرفوا عليه بعد صحوته بثلاثة أيام من صلبه ..عندما قدم إليهم الخبز كسابق عهده قبل أن يصلب (الشكلين١٣١، ١٣٢).

ونلاحظ فى الشكلين مدى اهتمام الفنان الذى صمم هذين العملين بالتفاصيل وتحقيق الضوء والظل والتدرجات اللونية فى ثنايا الملابس وغيرها من الجزئيات ..كذلك الغنى فى استخدام الدرجات اللونية والزخارف المختلفة ..واهتمامه بالخط الخارجي وتحديده للأشكال والخلفيات الذهبية للموضوعين ...وقد تم تنفيذ هذين العملين فى إحدى الورش الفنية الشهيرة بباريس فى ذلك الوقت ..تدعى **جودان Maison Gaudin de Paris** ♦..وتحمّل تكاليف التنفيذ اثنان من أثرياء الاسكندرية فى ذلك الوقت وهما **جوزيف ونصرى توتونغى MJoseph & M. Nasri Toutounghi** ..

* ولعل أهم ما تتميز وتذخر به كنيسة كلية سان مارك من أعمال فنية فى مجال التصوير الجدارى.. هو الزجاج الملون ..وقد حاولت أن تختار أهم هذه الأعمال من حيث تنوع الأسلوب فى التصوير أو التصميم أو نوعية الموضوعات التى تتناولها الأعمال .

وجميع أعمال الزجاج الملون بالكنيسة قد قام بتصميمها الفنان الفرنسى **جاك جروبير Jacques Gruber**.. وتحمل الأعمال توقيعه وهو شيء نادراً ما تكرر فى معظم الكنائس بالمدينة وخاصة تقنية الزجاج الملون ..

• – الأخت جولييت نعيم مرشد – كلية (المير دى ديو) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠)،إذن بالإشارة إليها.

♦ – السجل الخاص بكلية سان مارك ..والذى أعده الفرير .

وبتتبعى من خلال شبكة الإنترنت لاسم هذا الفنان وجدت الإسم Jacques Gruber هو لفنان شهير فرنسى قد عاش فيما بين عامى (١٨٧٠-١٩٣٦م) ..وقد اشتهر بأعماله فى مجال الزجاج الملون والسيراميك وتصميمات الموبيليا وجميعها تميل فى طرازها واتجاهها إلى حركة الفن الجديد Art Nouveau ..وبالتحديد التابع لمدرسة الفنون الجميلة ب(نانسى) بباريس Ecole des Beaux- arts de Nancy * ..ولدى مراسلتى لهذه المدرسة أجاب السيد **جيروم بيران** **Jérôme Perrin** بأن الأعمال التى قد ذكرتها من خلال مراسلتى والموجودة بكلية سان مارك بالاسكندرية قد ترجع إلى أحد أبناء الفنان **جروبر** الأول أو حفيده الذى قد أطلق عليه نفس الاسم ..

وتعتبر أعمال الزجاج الملون الموجودة بكلية سان مارك ضمن أقلية إن لم تكن الوحيدة التى قد نفذت بمدينة الاسكندرية وفى الكلية ذاتها والتى قد اشتملت على أفران الزجاج الخاصة بالعمل وهى موجودة حتى الآن بالدور تحت الأرضي ..وذلك حسب ما جاء فى السجل الخاص بالكلية ...

والجدير بالذكر أن بعض هذه النوافذ للأسف قد تم ترميمها عام (١٩٨٨م) عن طريق فنان ألمانى يدعى **هيلموت فيرنر** **Helmut Werner** والذى قد أساء ترميم هذه الأعمال لدرجة أنه قد وضع فى بعض الأحيان قطعاً من الزجاج الأبيض الشفاف فى وسط الزجاج الملون فبدت وكأنها بقعاً ..وهذا الفنان هو بعينه الذى قد رمم الزجاج الملون الخاص بكنيسة (جميع القديسين الإنجيلية) بستانلى وغيرها من الكنائس وخاصةً الكاثوليكية والتى سيرد الحديث عنها فيما بعد .

والحقيقة أن **جروبر** قد أثرى كنيسة كلية سان مارك بمجموعات متنوعة من أعمال الزجاج الملون ..فمنها القصَصى الذى يمثل أحداث تاريخية أو دينية كما سوف نرى وهى تلك المجموعة المكونة من عشرة نوافذ كل واحدة منهن تبدو من خلال عقد من العقود الخمسة على جانبى الرواق الرئيسى والذين قد سبق الحديث عنهم (شكل١٢٣) بالإضافة إلى نافذتين كبيرتين

---

* Dierkens-Aubry Francoise et autre auteurs,Jacques Gruberebeniste et maitre-verrier,1871- – 1936. Bruxelles,1981 (epuise) .

موجودتين على يمين ويسار باب مدخل الكنيسة من خارجها ،وهى مجموعة قد تتنـاول قصـص تاريخ العصور الأولى للديانة المسيحية أو تـاريخ تأسـيس مـدارس (الفريـر) أو حتـى تـاريخ بعـض الشخصيات المقدسة فى العصور الحديثة وقد وضع الفنان أسفل كل نافذة من هذه المجموعة نصا مختصرا بالفرنسية لتوضيح أحداث القصة التى يصورها،والمجموعة الثانية فهى عبارة عن العديد من النوافذ التى يعتمد تصميمها على الزخارف سواء الهندسية أو النباتية والتى سوف نشير إليها بالتفصيل فيما بعد .

* أما المجموعة الثالثة فهى مكونة من خمسة نوافذ تمثـل الإنجيليـين الأربعـة والسـيد المسيح يتوسطهم ..جميعا خلف المذبح الرئيسى (شكل١٣٣) .. وتشغل هذه النوافذ الخمس موقعا فريدا فى الكنيسة حيث يمثلن بؤرة تشكيلية تتجه إليها جميع الأنظار بالداخل ،ويصـل ارتفـاع النافذة الواحدة إلى حوالي ١٠,٥٠متر بينما يصل عرضها إلى ١,٧٥ متر تقريبـا.. وتنقسم النـافذة الواحدة إلى نسبة ٣ : ١ حيث يصور الجزء السفلى منها أحـد مشـاهد قصـة السـيد المسـيح عليـه السلام كما نرى فى النافذة التى تمثل القديس متـى حيـث يصـور المشـهد السـفلى منـها هـروب العائلة المقدسة إلى مصر وفى خلفية المشهد تبدو الأهرامات الثلاث (شكل١٣٤)...

أيضا نلاحظ عدم وضع رمز كل قديس من الأربعة كما هو دارج فى المشاهد التى تصورهم بشكل عام ..وإنما اكتفى الفنان بوضع الكتب المقدسة فى أيديهم كما وضع أسماءهم فى المنطقـة الفاصلة بينهم وبين المشهد السفلى من النافذة ..ولم يحول موضوع النـافذة – وهـو تخليـد ذكـرى هذه الشخصيات – دون إثراء الفنان للشكل الذى لا يمثـل سـوى شـخصية واحـدة تتخـذ وضـع أمامى تقريبا..فقد استعاض الفنان بالغنى اللوني والزخارف المتمثلة فى الملبس والأجواء المحيطـة بالأشخاص عن قلة الحركة والبعـد الثـالث ومـا إلي ذلـك مـن عنـاصر تؤثـر فـى حيويـة الشـكل ..فتحول الشكل من مجرد تصوير لشـخصية مقدسـة إلى عمـل فنـى متكـامل يحمـل الكثـير مـن مفردات لغة الفـن التشـكيلى ..كمـا أن الخطـوط السـوداء العديـدة الناتجـة عـن تعشـيق القطـع الزجاجية الصغيرة نسبيا أيضا كان لها من التأثير ما يثرى التصميم ويثقله ..ولإحكام التصميم أو المنظر العام للأعمال وربطها تشكيليا بالأسطح المعمارية نجد أن الفنان قد استعاض عن وضع إطار من الزخارف من نفس الخامة الزجاجية باستخدام الأطر الزخرفية المتكررة والموجودة فـى العقـود المعمارية التى تحيط بالنافذة ..فكان موفقا (شكل١٣٣) .

ويمثل (الشكلان١٣٥، ١٣٦) القديس **مرقص** الذى ينسب اسم الكنيسة إليـه وهـو علـى يمين السيد المسيح ..وفى الجزء السفلى من النافذة يظهر السيد المسيح داخلا أورشليم (القدس) ممتطياً حماراً تواضعاً منه حيث أنه كان من المفروض أن يدخلها فارساً على جواده ليخلصها من براثن الرومان* .. بينما يمثل (الشكل١٣٧) **القديس يوحنا** ..وفى الجزء السفلى من النافذة يظهر مشهد يمثل خميس العهد وهو اليوم الذى قدم فيه السيد المسيح إلى تلاميذه الخبز والنبيذ ليأكلوا ويشربوا ..كنايةً عن لحمه ودمه الذى سوف يضحى بهما من أجل البشرية عند صلبه فـى اليـوم التالى .

* أمـا مجموعـة الزجـاج الملـون الثانيـة والموجـودة فـى الرواقـين الجـانبيين بالكنيســة ..فمساحة كل نافذة منهن حوالي ١,٠٧×٣ متر ..وتمثل مشهداً قصصياً مختلفاً عن الآخر ،فعلـى سبيل المثال تمثـل النـافذة الثالثـة فـى الـرواق الأيمـن **القديسـة تـيريزا Sainte Therese** (الشكل١٣٨) التى قد عرفت بإغاثتها لكل من يلجأ إليها ..ويظهر فى المشهد اثنان من الملائكـة راكعين أمامها (شكل١٣٩) حاملين الزهور التى تتناثر فى مختلـف أجـزاء المشـهد ..تعبـيراً عـن كلمتها المأثورة (سوف أمطر على الأرض ورداً) بمعنى النعم ..وهى قديسة معاصرة للقـرن التاسـع عشر .

وتمثـل النـافذة الخامسـة فـى الـرواق الأيمـن مشـــهداً **للقديســة كــاترين Catherine** السكندرية ..والتى قد وردت قصتها من قبل ..وهى تحاور وتناقش العلماء (الشـكلين١٤٠، ١٤١) وهذا المشهد من المشاهد المأثورة للقديسة كاترين وقد سبق وعرضناه من خلال عمل زيتى ...

والجدير بالذكر هو أن الشعار الخاص بكلية سان مارك (شكل١٤٢) يحمل علامة العجلة وهى رمز القديسة كاترين إشارةً إلى التعذيب الذى لاقته على يد الرومان بواسـطة اسـتخدام هـذه العجلة .

وفى النافذة الثانية على الجانب الأيمن يتمثل **القديس يوحنا دى لاسال St.Jean de la Salle** وهو يهدى القاعة إلى السيدة العذراء (شكل١٤٣).. **ودى لاسال** هـو مؤسـس رهبانيـة

* كما تذكر الأخت جولييت نعيم مرشد بكلية (الميردى ديو) ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

ومدارس (الفرير) المسيحية بفرنسا فى القرن السابع عشر..ويظهر فى المشهد راكعاً يتقرب إلى تمثال العذراء التى تحمل السيد المسيح ..بينما يشهد هذا الحدث ..مجموعة من الرهبان والطلبة وتطل الملائكة على المجموعة من أعلى (شكل١٤٤) .

كذلك من المشاهد التى تصورها إحدى النوافذ ..وهى الخامسة على الناحية اليسرى من الإيوان الرئيسى ..مشهداً يمثل **القديس لويس Saint Louis** ملك فرنسا وهو يرد العدالة إلى أصحابها (شكل١٤٥) ..ومن حوله يظهر الحراس والكاتب والسيدة المتضررة ..بينما يجر الحراس المذنب (شكل١٤٦) .

* ومن النوافذ التى تنتمى فى أسلوبها إلى نفس هذه المجموعة ولكنها فى موقع مختلف ..هاتان النافذتان الموجودتان على يمين ويسار باب الكنيسة من الخارج حيث تطل على الفناء الداخلى للمدرسة بينما تصبح واجهاتهما على السلم الداخلى الرئيسى لمدخل الكلية ..ويصل مقاس النافذة الواحدة إلى حوالى٢,٥٠×٨ متر ..وكلتاهما مقسمتان أفقياً إلى جزئين كل منهما يمثل مشهداً مختلفا عن الآخر ..

والنافذة اليسرى على سبيل المثال (شكل١٤٧) تمثل فى المشهد العلوى الملك القديس **جاك الثانى Jacques II** ملك بريطانيا فى زيارته الى أساقفة باريس بكلية (الفرير) ..ويظهر فيها مجموعة من الأساقفة والطلبة ..وفى الخلفية (شكل١٤٨) تبدو بعض الأشكال المعمارية .

بينما يمثل الشكل الثانى فى الجزء السفلى من النافذة القديس يوحنا دى لاسال **Saint Jean de la Salle** وهو يوزع المعونات على الفقراء .

ونستخلص من جملة أشكال هذه المجموعة من الزجاج الملون والتى قد عرضناها أنها تتناول القصص الدينى أو التاريخى المرتبط بالقديسين والشخصيات الذين أثروا على الديانة المسيحية بشكل عام أو تأسيس مدارس الفرير بشكل خاص ..ويبدو من الأشكال اهتمام الفنان بالتفاصيل والزخارف والخلفيات التى تؤكد على البعد الثالث من أشكال معمارية أو سحب أو مناظر طبيعية ..وكذلك نلاحظ الغنى فى الدرجات اللونية المستخدمة والتنقل فيما بين درجاتها بحساسية عالية ..كما نلاحظ أن الفنان قد استفاد من إمكانية تعشيق القطع الزجاجية فى تأكيد

الخط الخارجى وتحديد الأشكال مما قد أثرى التصميم فى حوار الفراغ مع الخطوط ،وبذلك نجد أن التصميم يعتمد على فن التصوير بقدر اهتمامه بالتعشيق ..ودون أدنى إحساس بازدحام التصميم ..وإنما تبدو الأعمال كالملحمة التى تضع دائماً القديس أو الشخصية المقدسة فى الثلث العلوى من المساحة ليكَوّن بؤرة تشكيلية تتسم بالنورانية المؤكدة فى وجهها والهالة المحيطة برأسها ..فيما عدا (الشكل١٤٣) الذى كان لابد للمصور أن يُعلى من مكانة السيدة العذراء فيه فوق أهمية القديس الراكع لدى قدمّى تمثالها .

كما أن الإطار المحيط بكل شكل وقد اعتمد فى تصميمه على الزخارف وخاصة تلك التى تحوّر من أشكال الصليب ..قد حكم التصميم وبلوَره وكأنه حلية مضيئة تربط المشهد تشكيلياً بما يصوره من معاني تعبيرية راقية..تمثل قيم الحق والنور والخير وما إلى ذلك من معانى ..ليربطه تشكيلياً بالبناء المعمارى الذى يضم جميع هذه القيم معنوياً وهو الكنيسة .

* ويتبقى لنا مجموعة نوافذ الزجاج الملون التى تعتمد فى تصميماتها على الزخارف والتحليلات الهندسية والنباتية والرمزية ..ومنها الكثير الذى قد تم تكراره ..،فعلى سبيل المثال فى (الشكل١٢٣) نلاحظ أن هناك سلسلة من النوافذ الصغيرة التى تعلو العقود الجانبية بالكنيسة وتمتد من بدايتها وحتى الهيكل..حيث يصل مقاس النافذة الواحدة إلى حوالى ٠,٥٠×١ متر ..ويعتمد تصميمها (شكل١٤٩) على وحدة زخرفية متكررة ..والدرجات اللونية تبتعد عن القتامة لإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء.. كما أن وجود مثل هذه النوافذ على ارتفاع عالى لا يحتاج إلى الكثير من التفصيلات التى ترهق نظر المتعبد كى يتوصل إلى كنهها ..فيصبح التلخيص هو الحل الأمثل ..،والوحدة الزخرفية المستخدمة هى عبارة عن صليب داخل دائرة تحيط بها أربعة أضلع بأربع زوايا مؤكدة فى شكل مربع رمزاً إلى جهات الأرض الأربعة ..محورها الأساسي هو الصليب ..فالتصميم هنا رمزى بالدرجة الأولى ..يختلف فى أسلوبه عن باقى المجموعات من الزجاج الملون السابق تناولها بالكنيسة .

وفى المنطقة التى تعلو مدخل الكنيسة يوجد شرفة من طابقين (شكل١٥٠)..حيث يأخذ الكورال مكانه بها أثناء إقامة القداسات والتغنى بالترنيمات ..وهى تتسع لأماكن إضافية للأفراد الحاضرين بالكنيسة ..ويوجد على جانبى هذه الشرفة نافذتين على شكل دائرتين تتكون تصميماتهما من نفس الوحدة الزخرفية المستخدمة فى النوافذ الصغيرة السابقة (شكل١٥١) يصل

قطر الدائرة إلى حوالي ٢٠٣ سم ..مما قد أحدث نوع من التناغم والتكامل فى الأشكال المختلفة فى هذه النوافذ العلوية جميعا .

* أيضا من الأشكال الزخرفية التى اتسمت بها بعض التصميمات فى أعمال الزجاج الملون بالكنيسة ..ستة من النوافذ عند مدخل الكنيسة على الناحيتين اليمنى واليسرى (شكل١٥٢) .. مساحة الواحدة منهن حوالى ١×٣ متر ..والتصميم مكرر بالنسبة للستة نوافذ ..ويتكون من زخارف هندسية يتوسطها صليب لاتينى ذو درجات لونية مشعة تجعل منه البطل الرئيسى وسط هذه الزخارف .

وبالنسبة لموقع هذه النوافذ بالمدخل فقد نجح الفنان فى توظيف تصميماتها ..حيث أنها منطقة للدخول أو المرور من وإلى الكنيسة ..لا يجب أن تستدعى الكثير من انتباه المتعبد ..

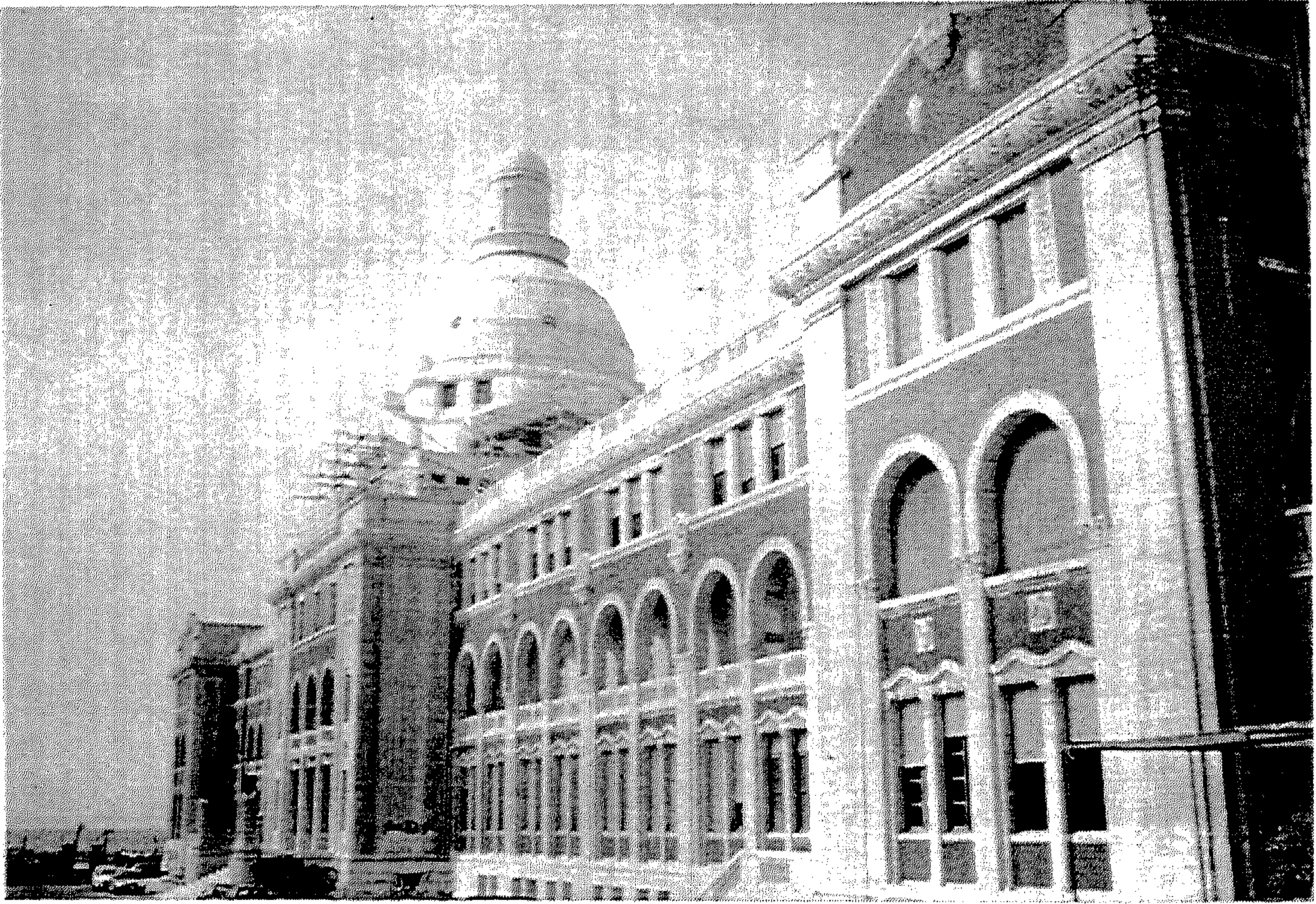
* أما التصميم الذى ليس له أشكال مكررة ..فهو ذلك الموجود بالهيكل الجانبى **للقديس يوسف Saint Joseph** (شكل١٥٣) ..حيث يأخذ هذا الهيكل الصغير موقعه على يسار المذبح ..وبه تمثال للقديس يوسف وقد كتب اسمه أسفله..ونافذة الهيكل تصل مساحتها إلى حوالى ٠,٩٧× ٣,٥ متر تقريبا ..(الشكل١٥٤، ١٥٥) ..وتصميم الزجاج الملون بها من الزخارف المستوحاة من زخارف الفن المصرى القديم ..وخاصة زهرة اللوتس .

* ونظرا لما للأعمال الفنية الموجودة بكنيسة كلية سان مارك فى مجال التصوير الجدارى من قيم فنية متنوعة ومتفردة وعالية المستوى ونظرا للأسماء الشهيرة التى قد شاركت فى تصميم وتنفيذ هذه الأعمال آنذاك وهو الأمر الذى لابد وأنه كان بسبب حرص المصممين المعماريين والمشاركين من أعضاء الطائفة اللاتينية فى دعم هذا الصرح الكبير وكذلك بيت (الفرير) ..نظرا لكل هذا تعتبر جملة هذه الأعمال وغيرها من أعمال النحت والتصميمات المعمارية الداخلية الأخرى والتى لم نذكرها ذات أهمية كبيرة بالنسبة للرصيد الفنى والتراثى بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ...

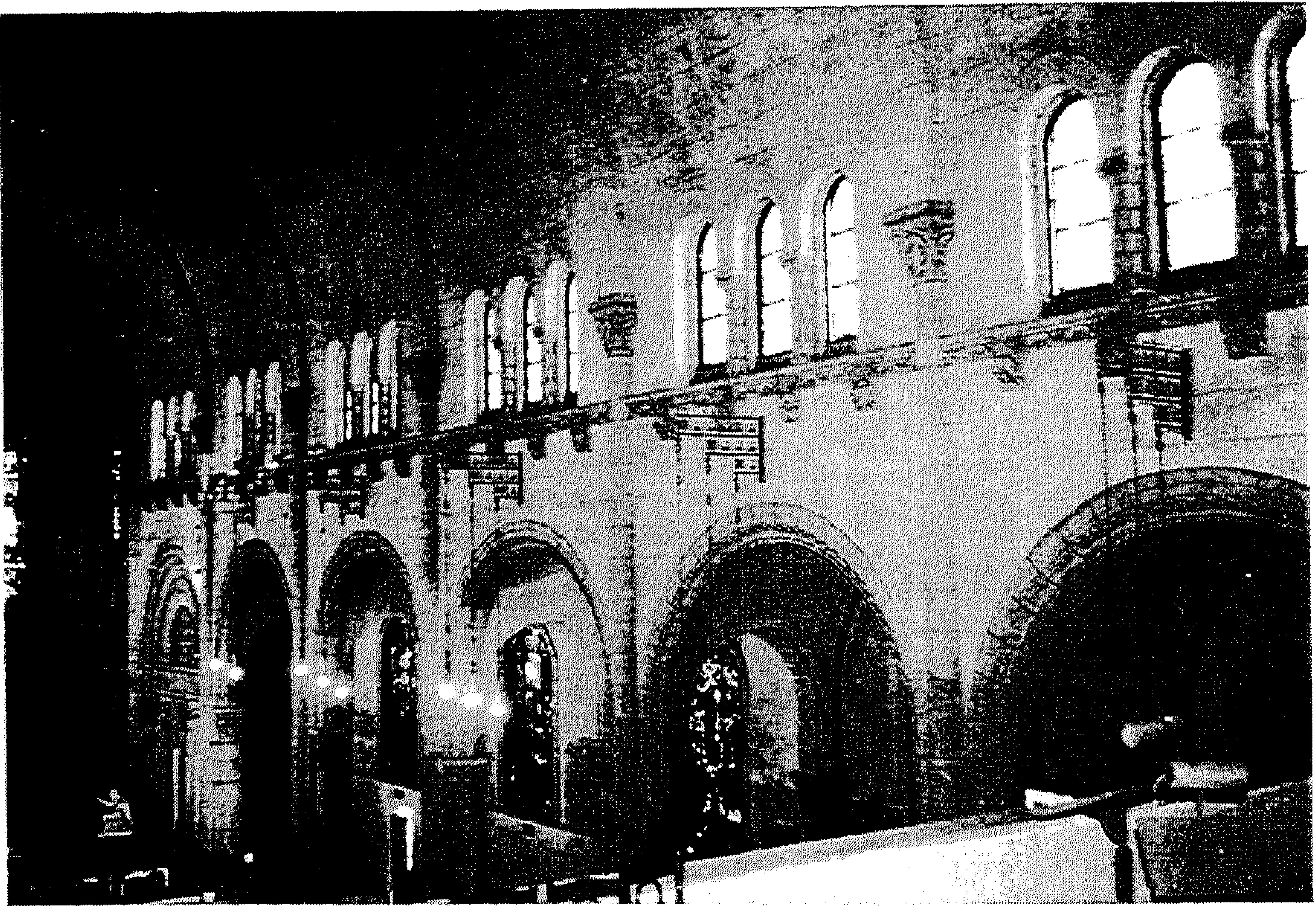


(شكل١٢١) واجهة كلية سان مارك الخارجية

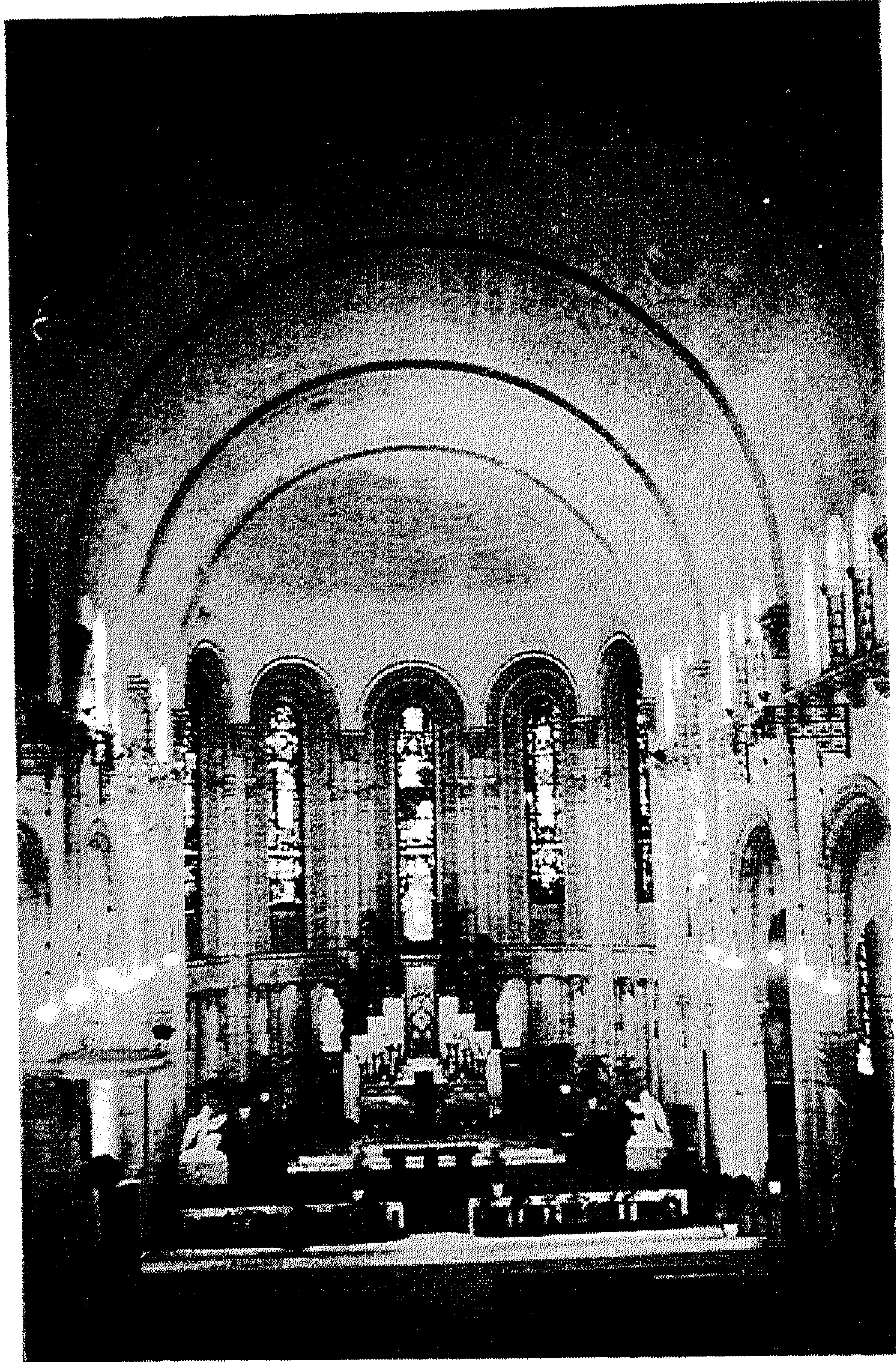
بالشاطبى.١٩٢٨م



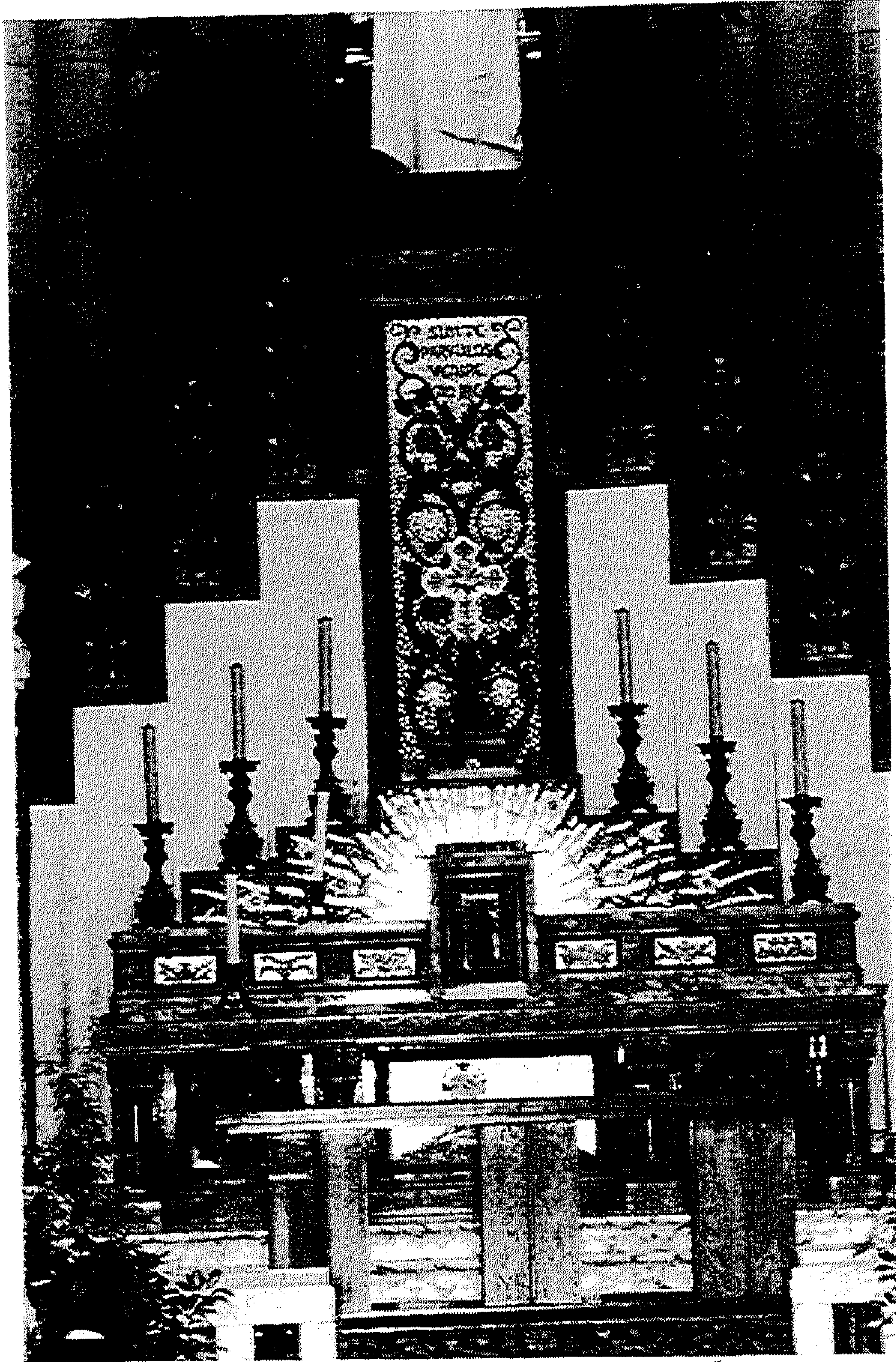
(شكل١٢٢) منظر آخر لواجهة كلية سان مارك الخارجية



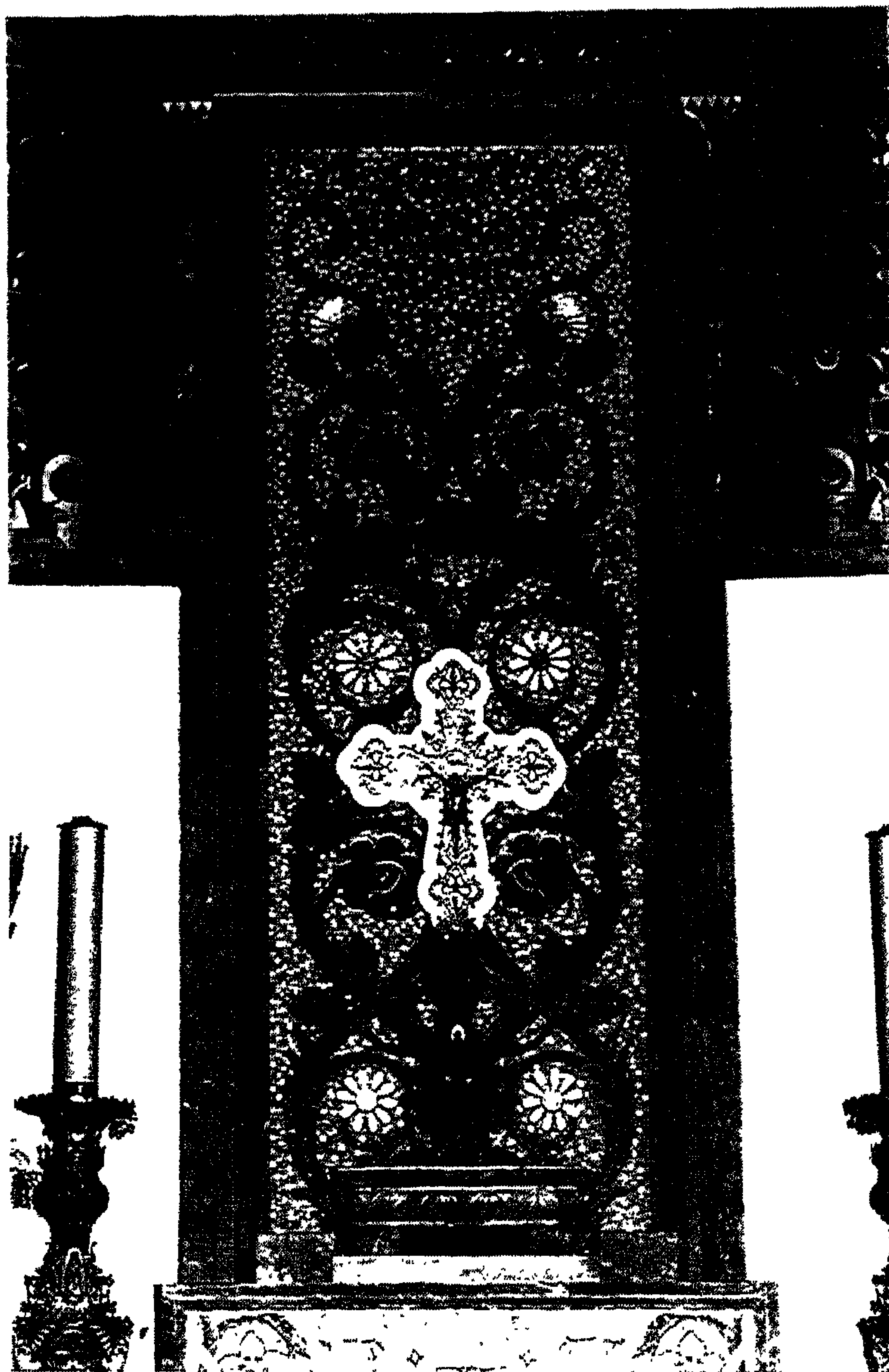
(شكل١٢٣) العقود الجانبية بالكنيسة



(شكل١٢٤) منظر عام للكنيسة من الداخل يظهر فى آخره الهيكل



(شكل١٢٥) منظر مقرب للمذبح الرئيسى



(شكل١٢٦) فسيفساء بالمذبح



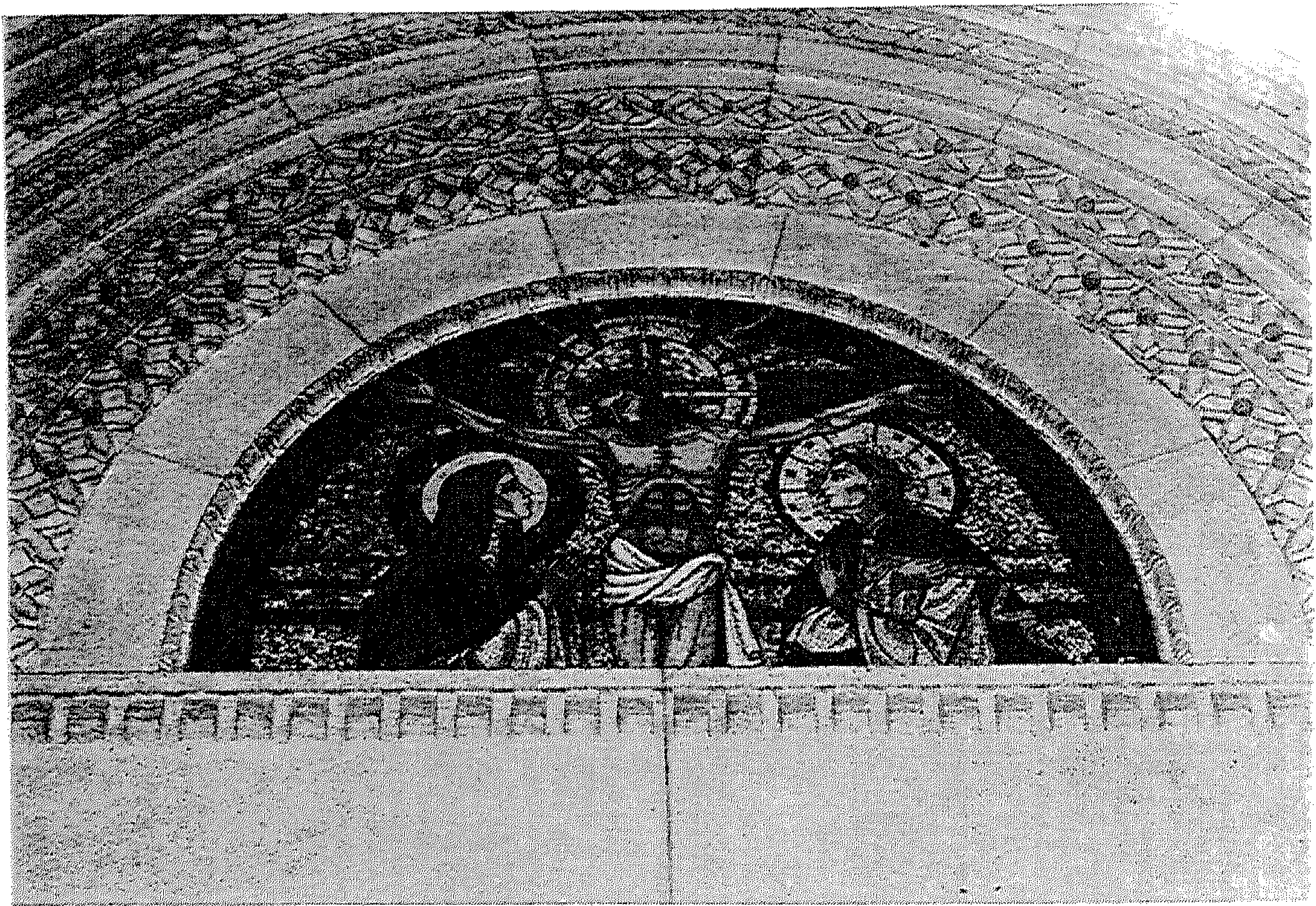
(شكل١٢٧) تفصيلية من العمل السابق



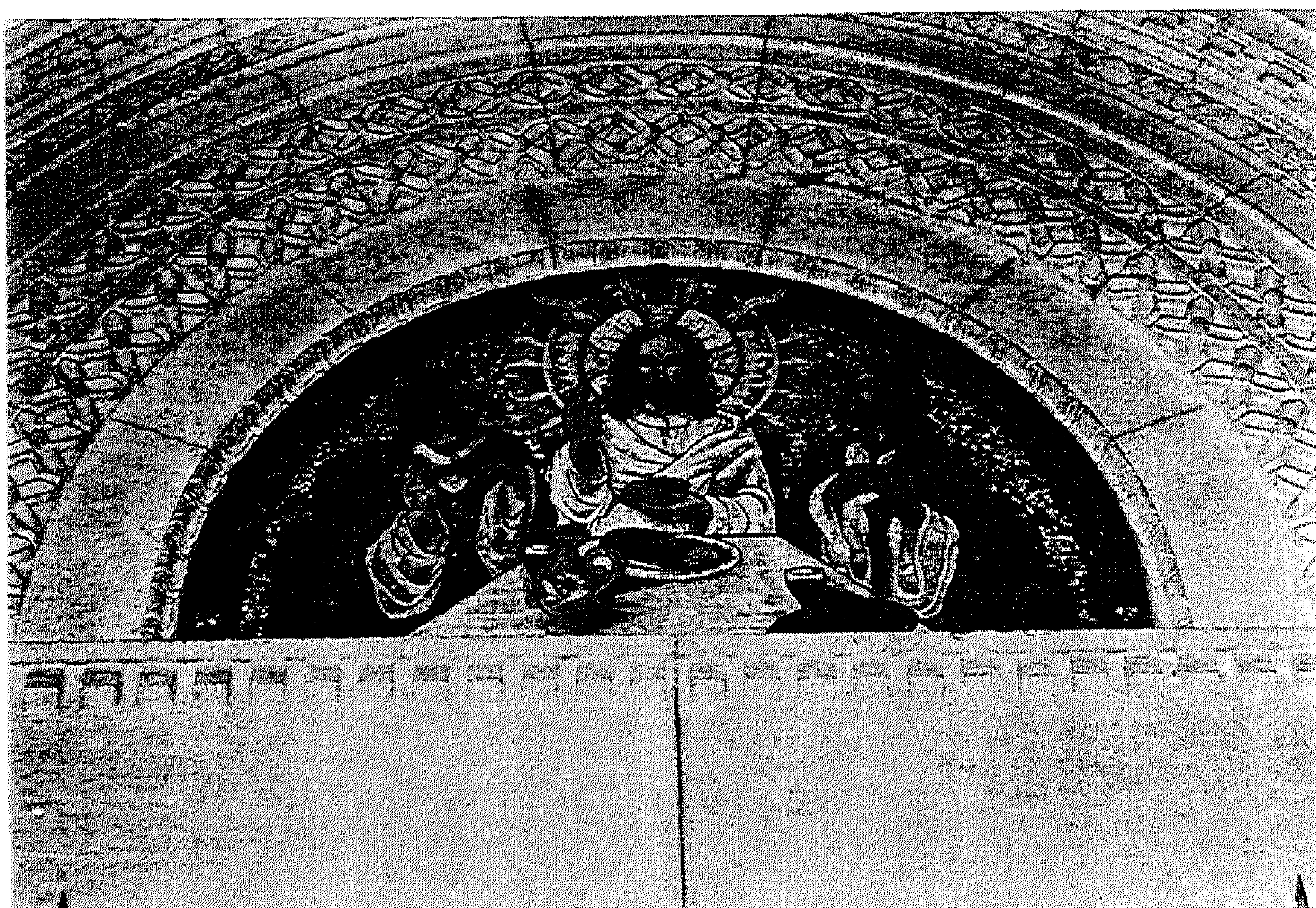
(شكل١٢٨) تفصينية من الفسيفساء في الجزء السفلى من المذبح



(شكل١٢٩) فسيفساء بالعقد الأيسر للمذبح داخل منطقة الهيكل



(شكل١٣٠) منظر مقرب للعمل السابق



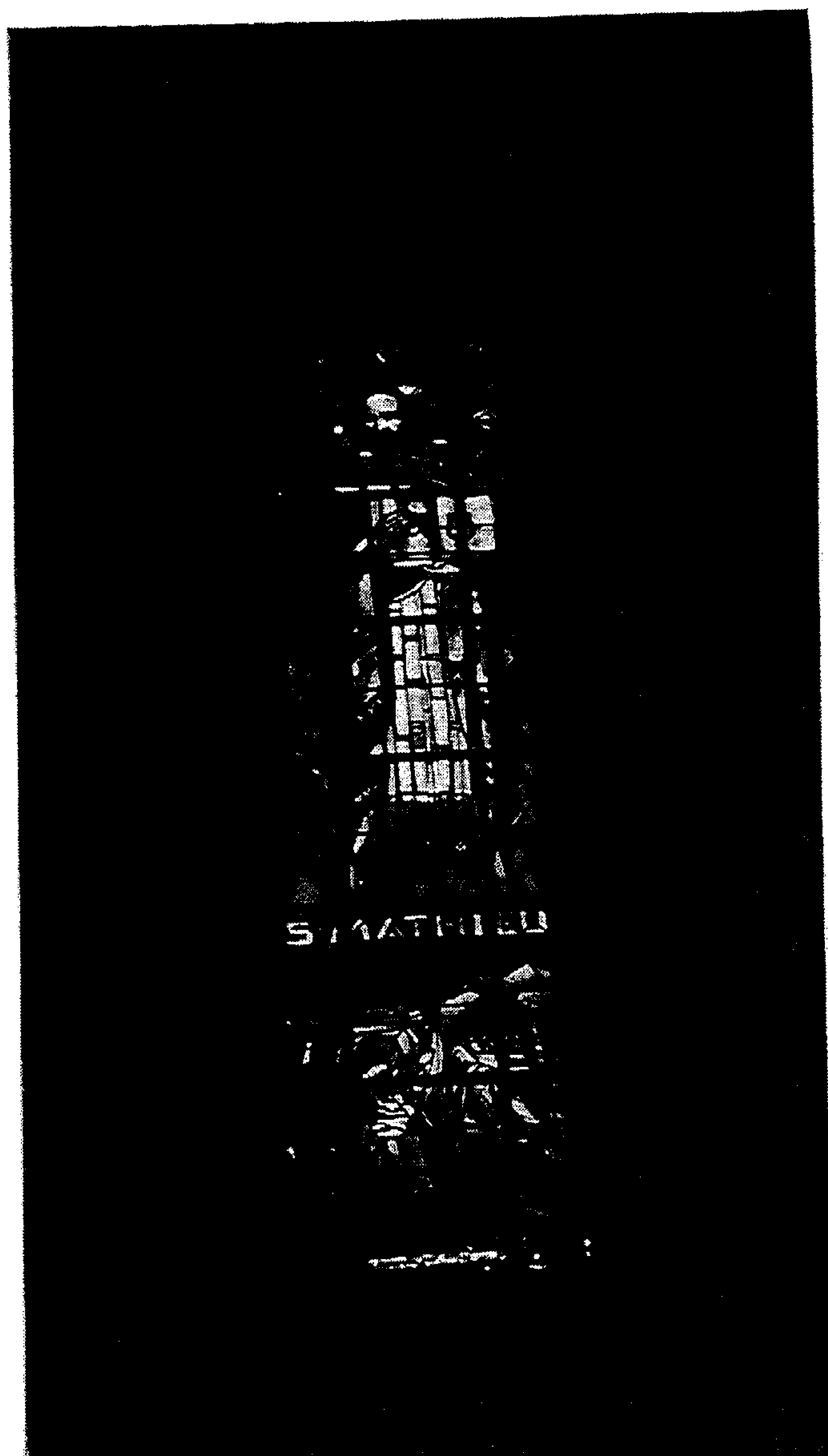
(شكل١٣١) فسيفساء بالعقد الأيمن للمذبح داخل منطقة الهيكل



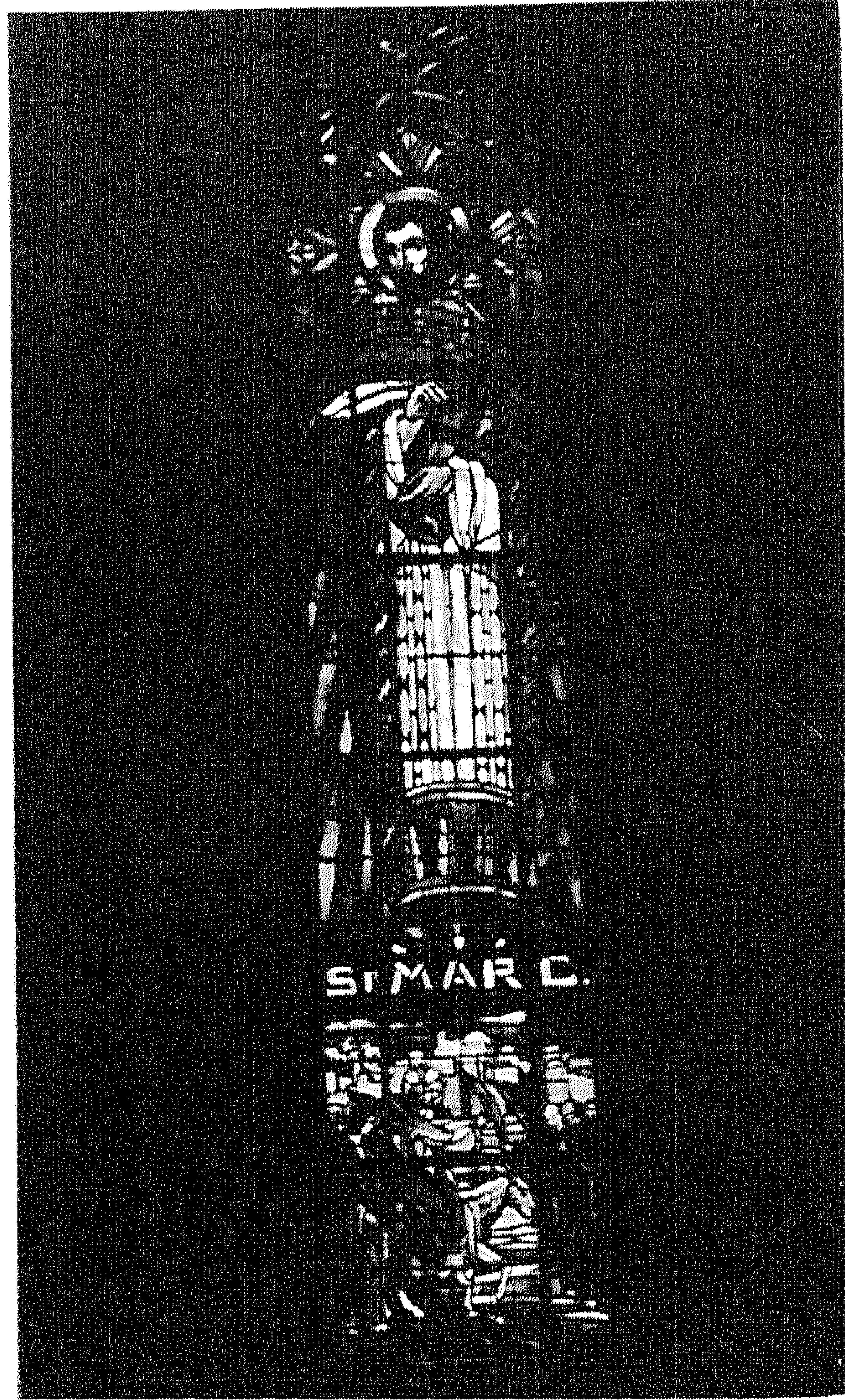
(شكل١٣٢) تفصيلية من العمل السابق



(شكل١٣٣) ٥ نوافذ من الزجاج الملون فى خلفية المذبح الرئيسى



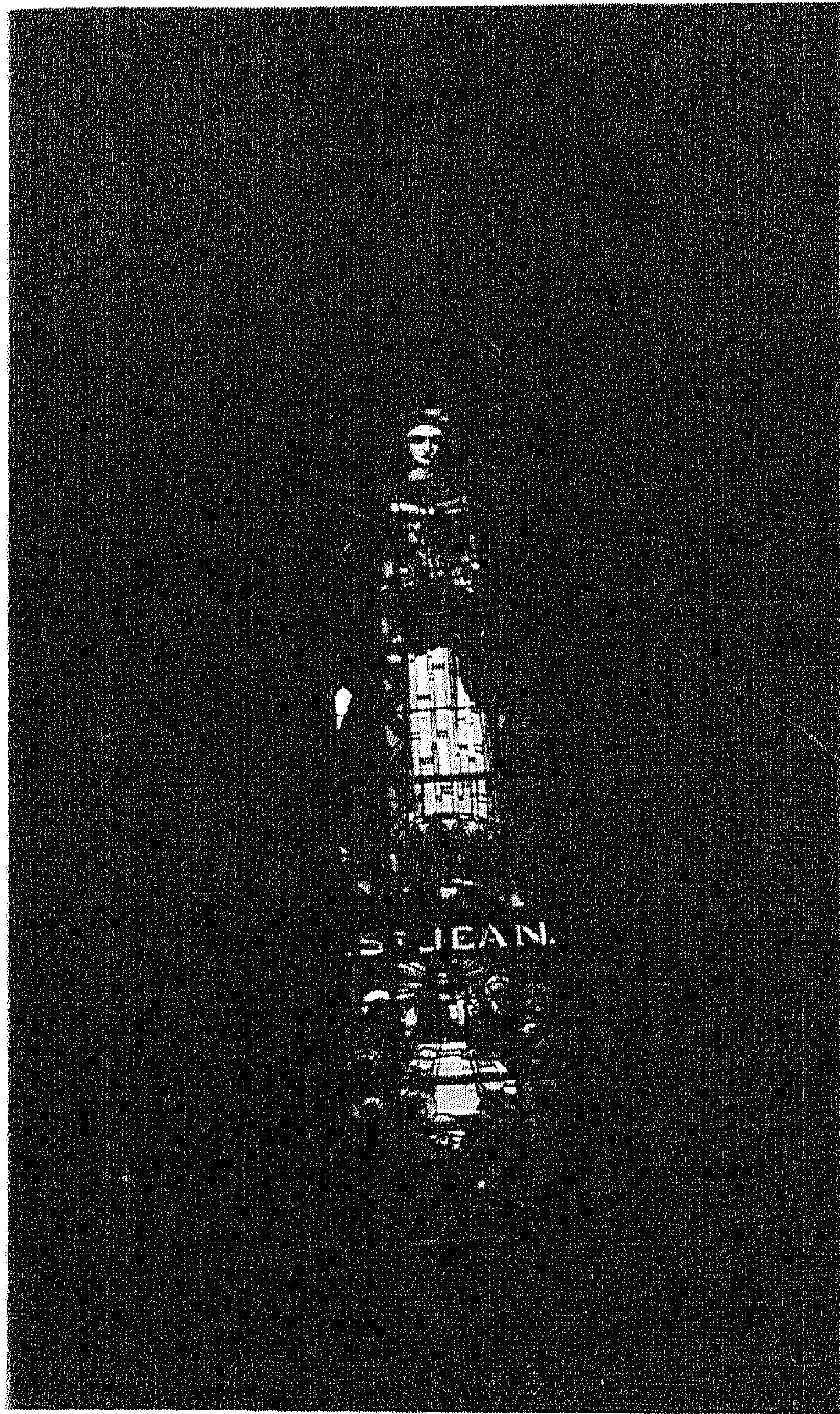
(شكل١٣٤) إحدى النوافذ الخمس تمثل فى ثلثيها العلويين القديس متى



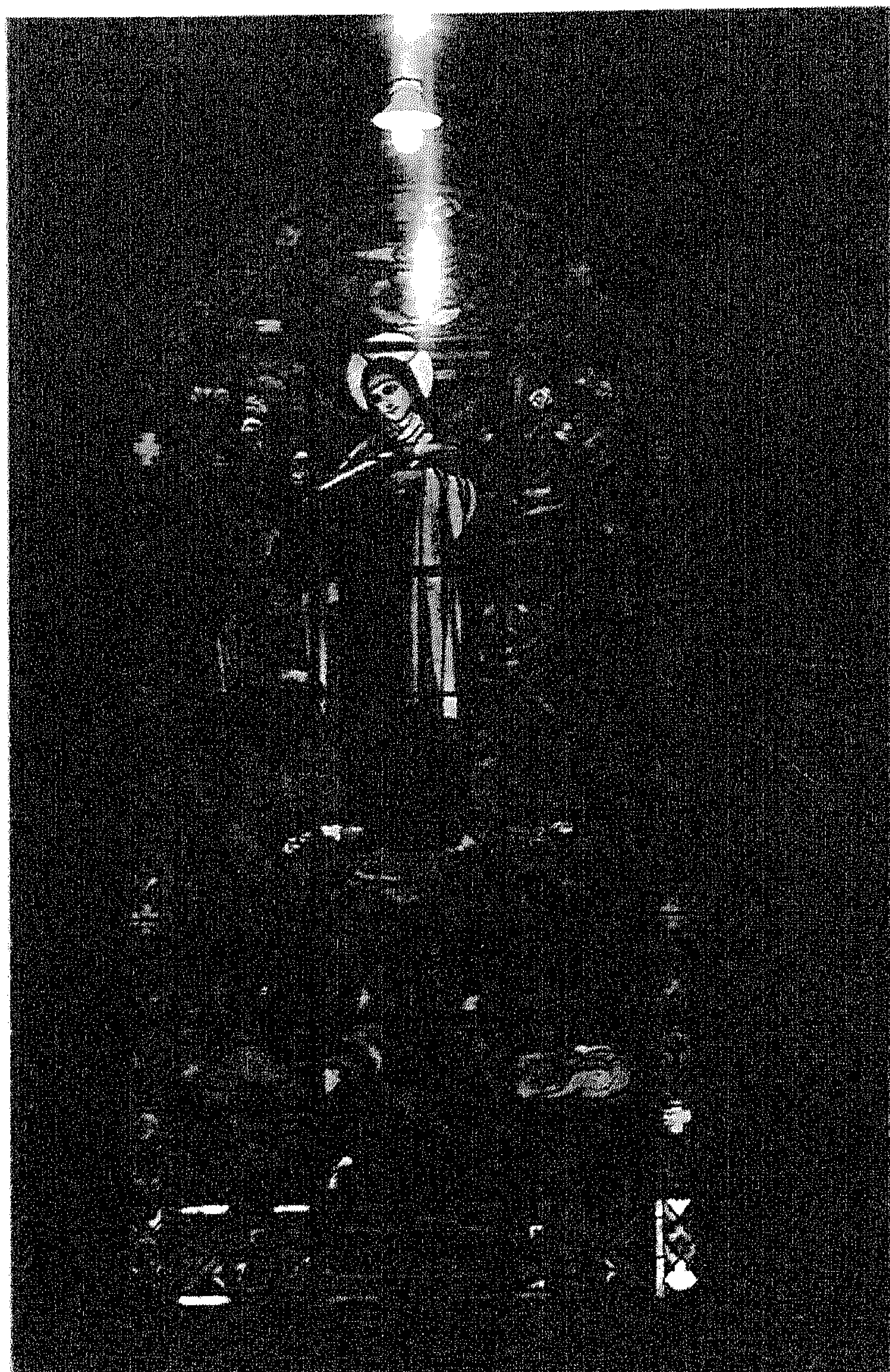
(شكل١٣٥) إحدى النوافذ الخمس فى خلفية المذبح تمثل
فى ثلثيها العلويين القديس مرقص



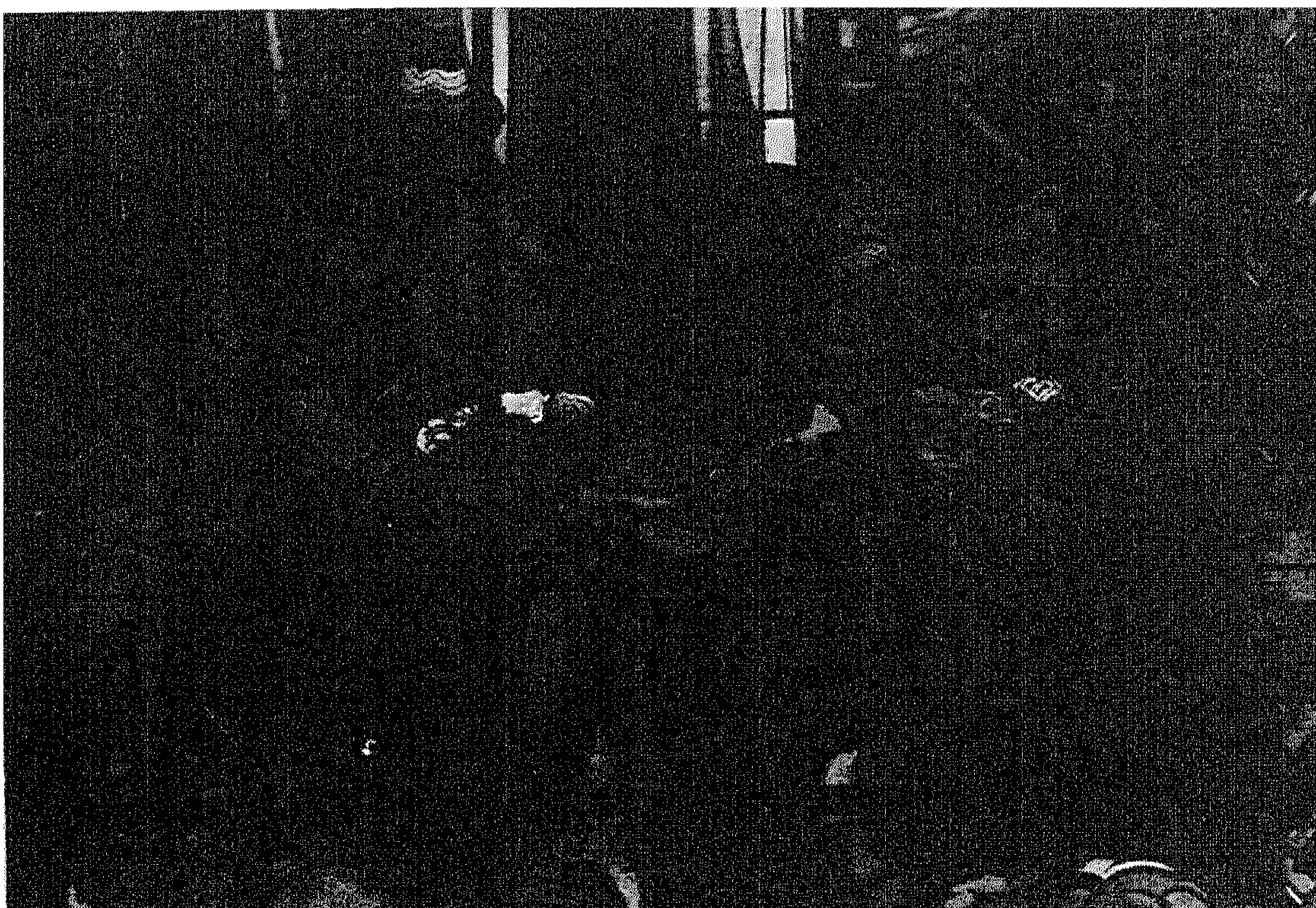
(شكل١٣٦) تفصيلية من العمل السابق



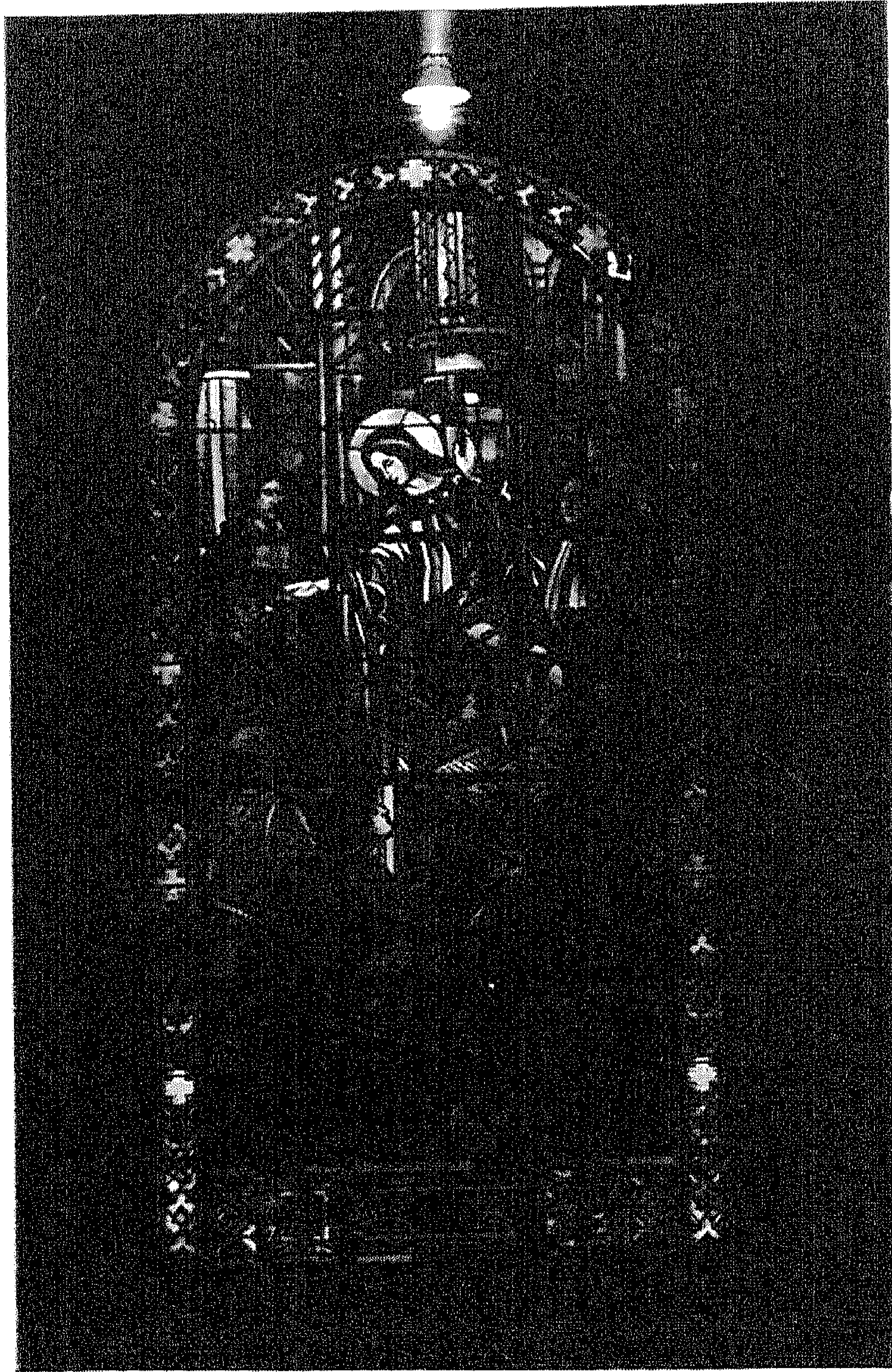
(شكل١٣٧) إحدى النوافذ الخمس فى خلفية المذبح
تمثل فى ثلثيها العلويين القديس يوحنا



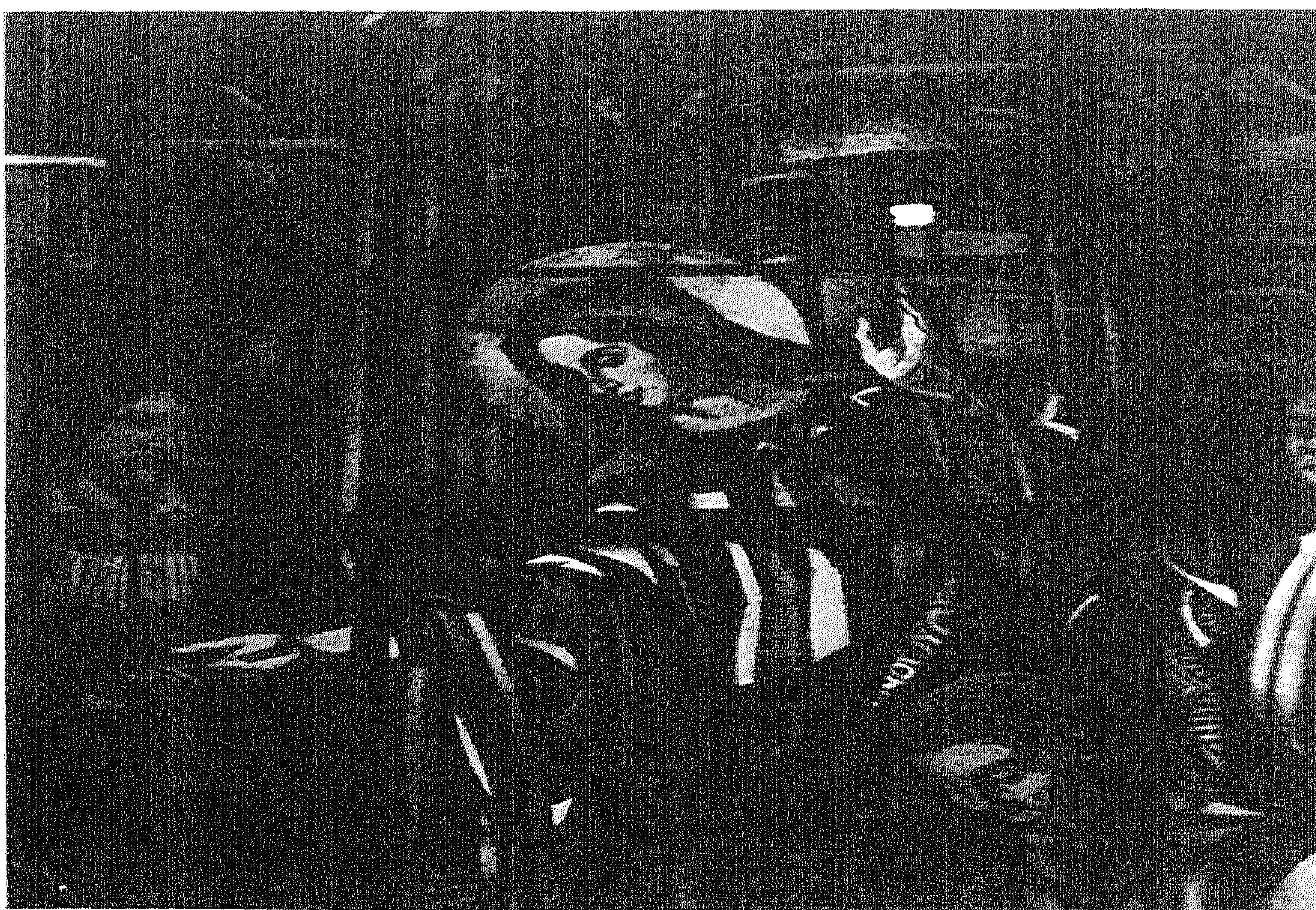
(شكل١٣٨) زجاج ملون بالرواق الأيمن للكنيسة يمثل القديسة تريزا



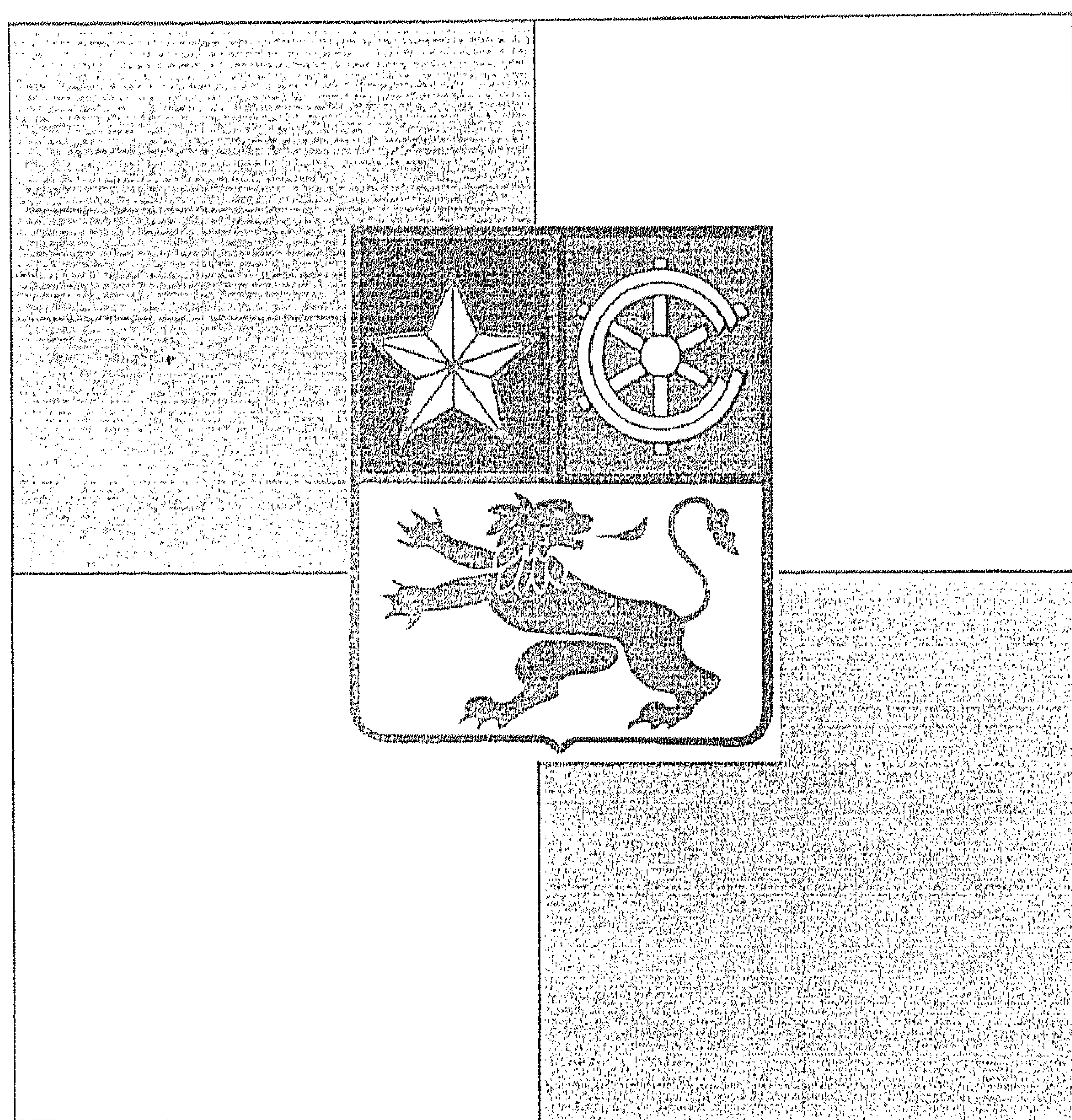
(شكل١٣٩) تفصيلية من العمل السابق



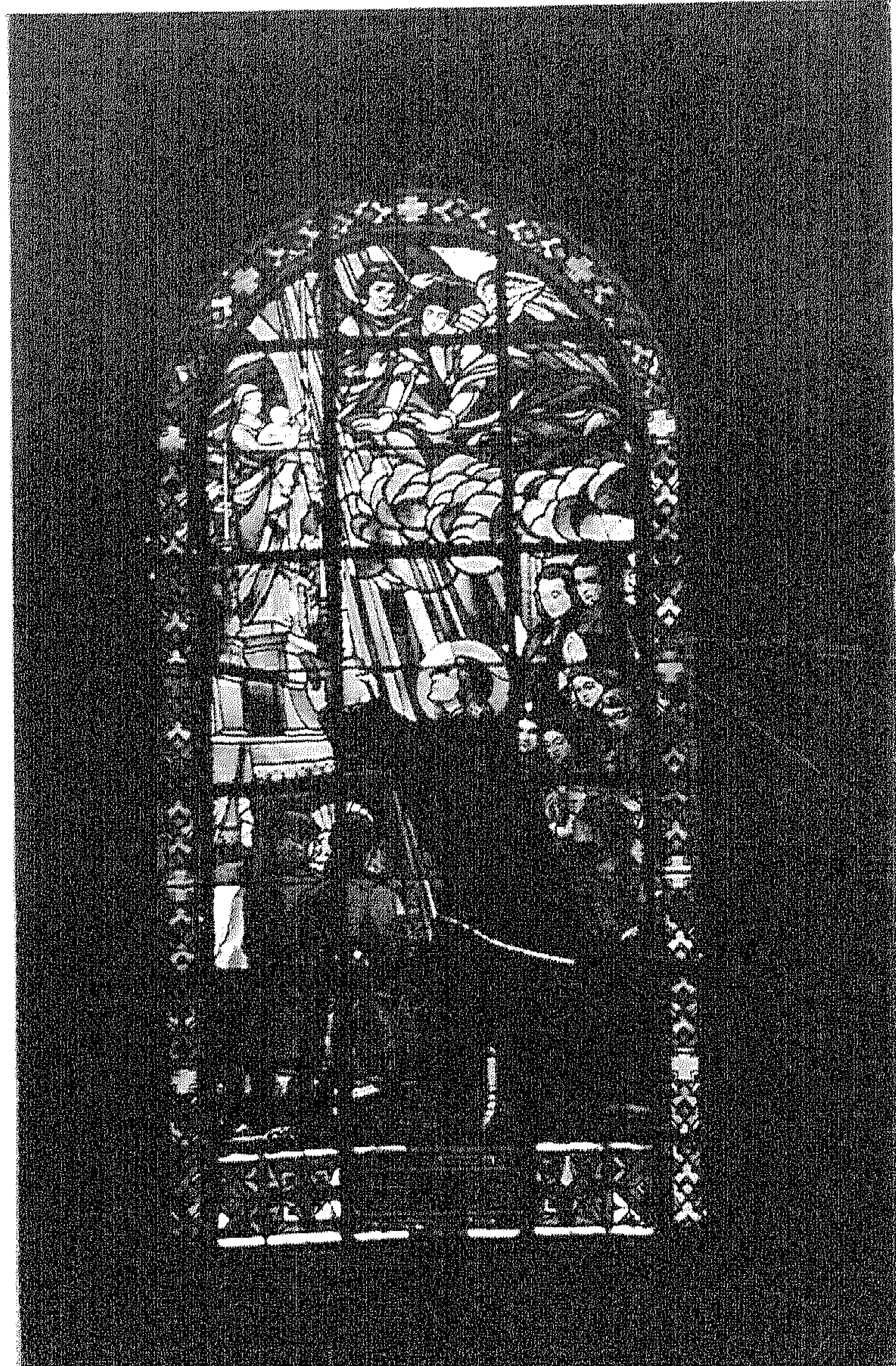
(شكل١٤٠) زجاج ملون بالرواق الأيمن للكنيسة يمثل القديسة كاترين



(شكل١٤١) تفصيلية من العمل السابق

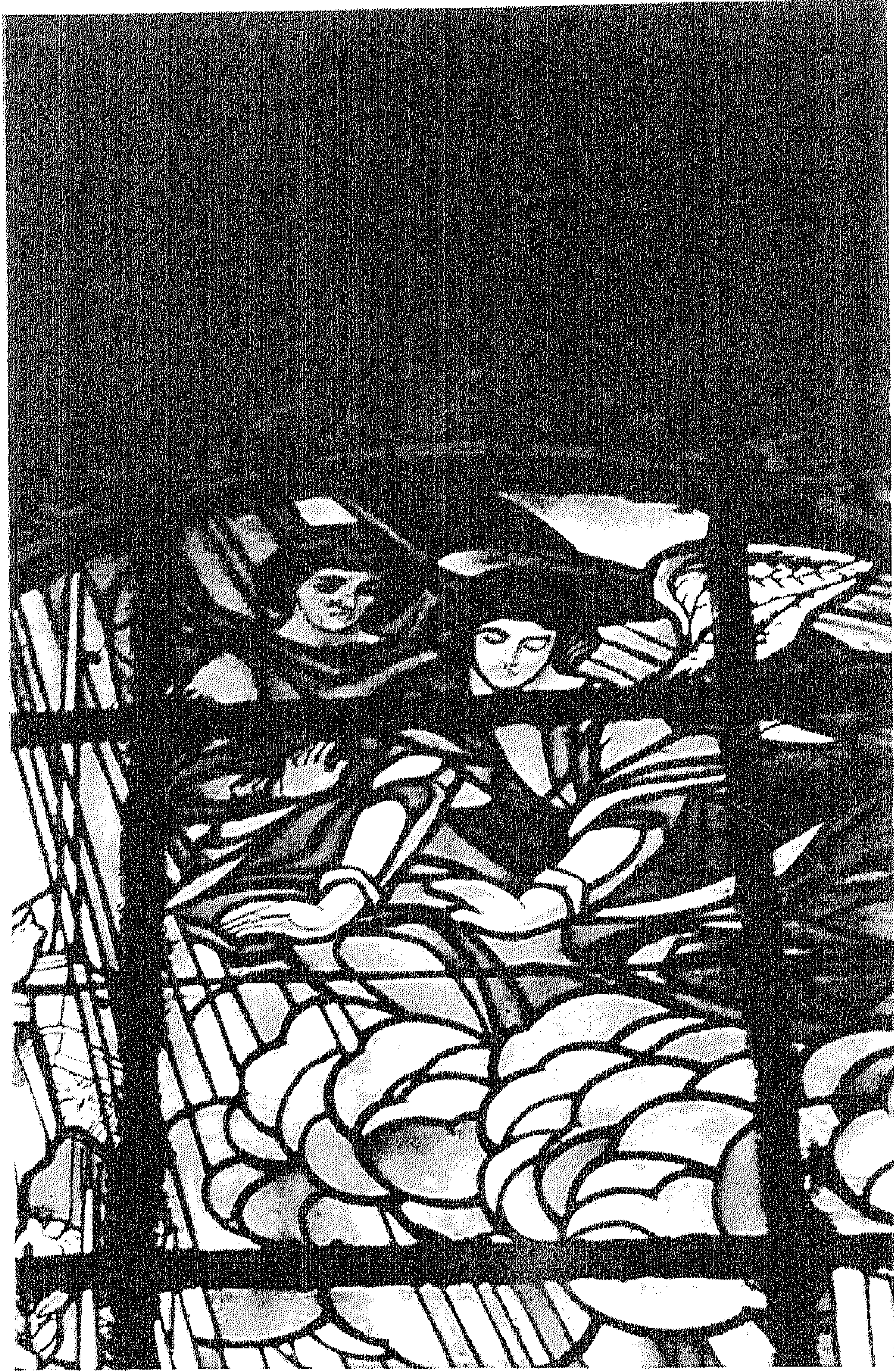


(شكل١٤٢) شعار كلية سان مارك يظهر فى ركنه الأيمن رمز القديسة كاترين

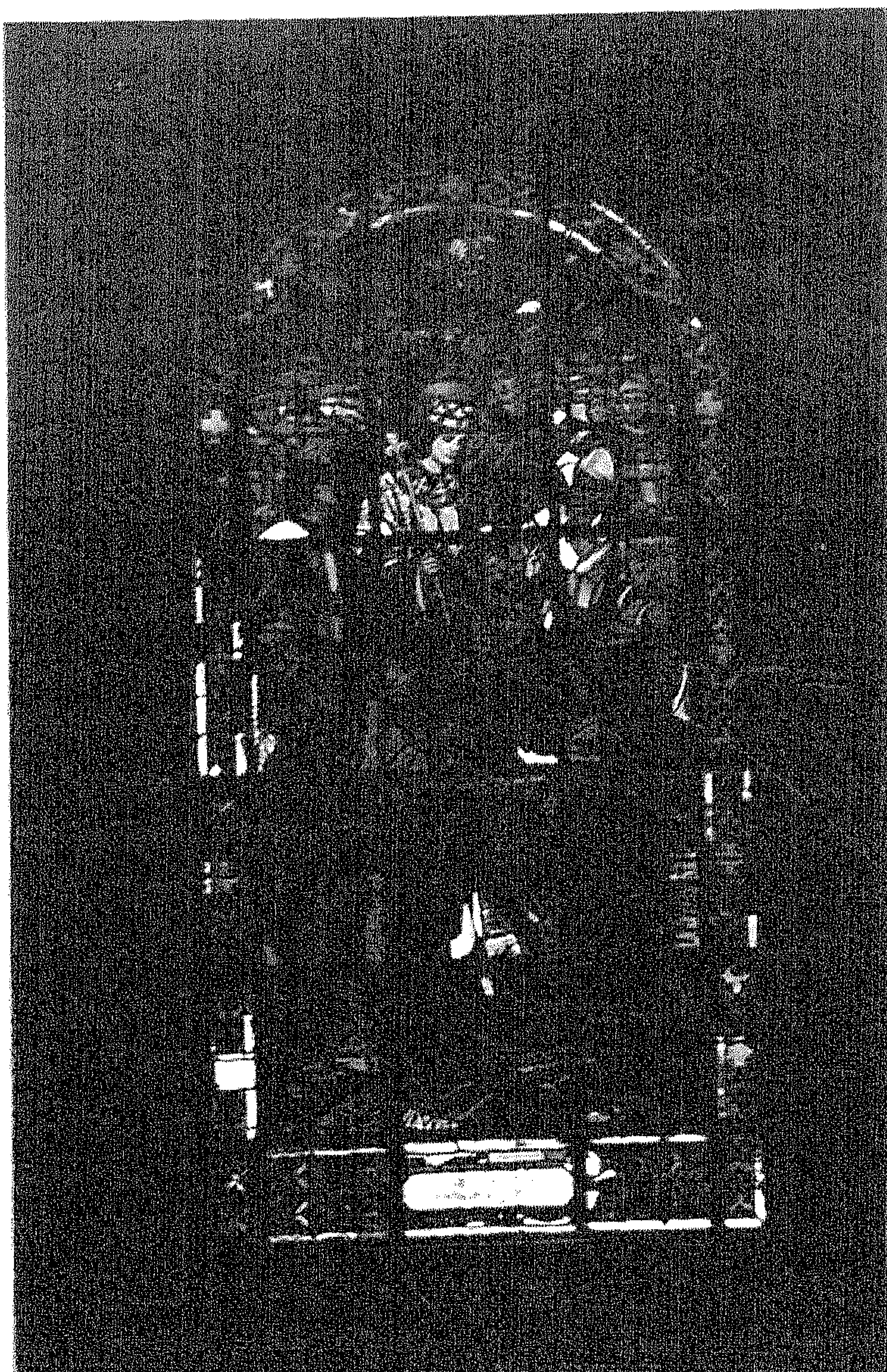


(شكل١٤٣) زجاج ملون بالرواق الأيمن بالكنيسة

يمثل القديس دى لاسال De La salle



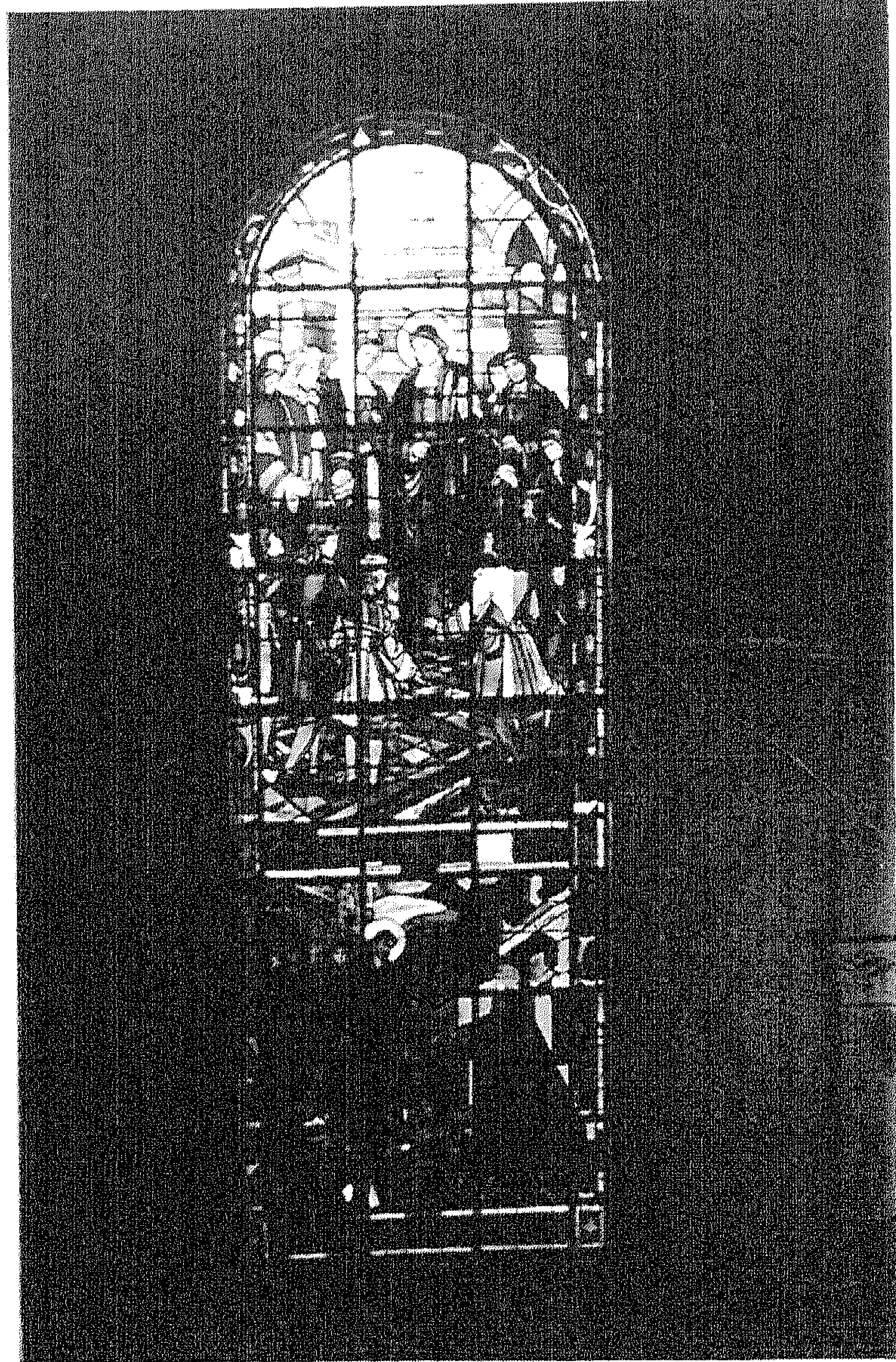
(شكل١٤٤) تفصيلية من العمل السابق



(شكل١٤٥) زجاج ملون بالرواق الأيسر من الكنيسة يمثل القديس لويس



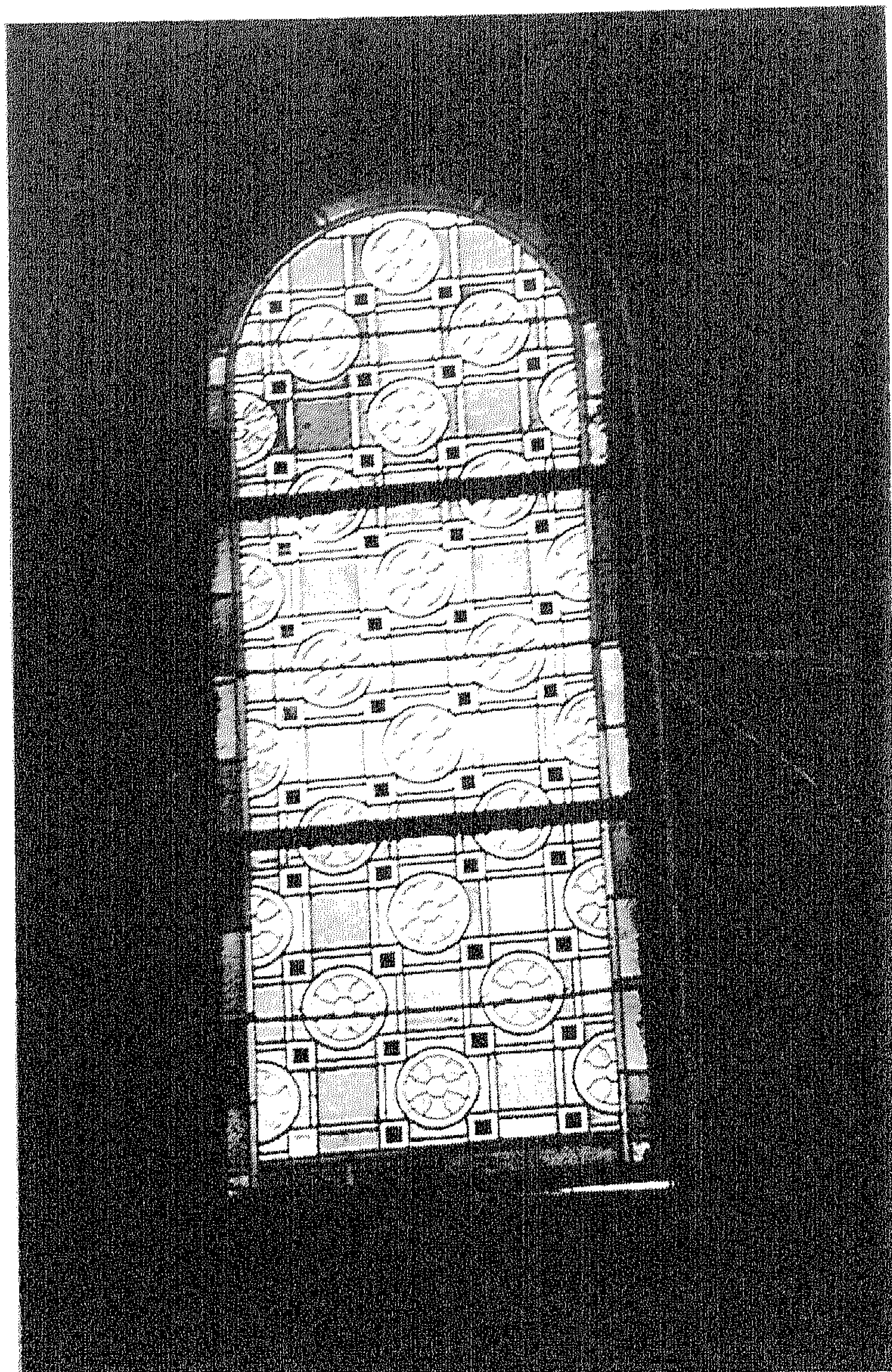
(شكل١٤٦) تفصيلية من العمل السابق



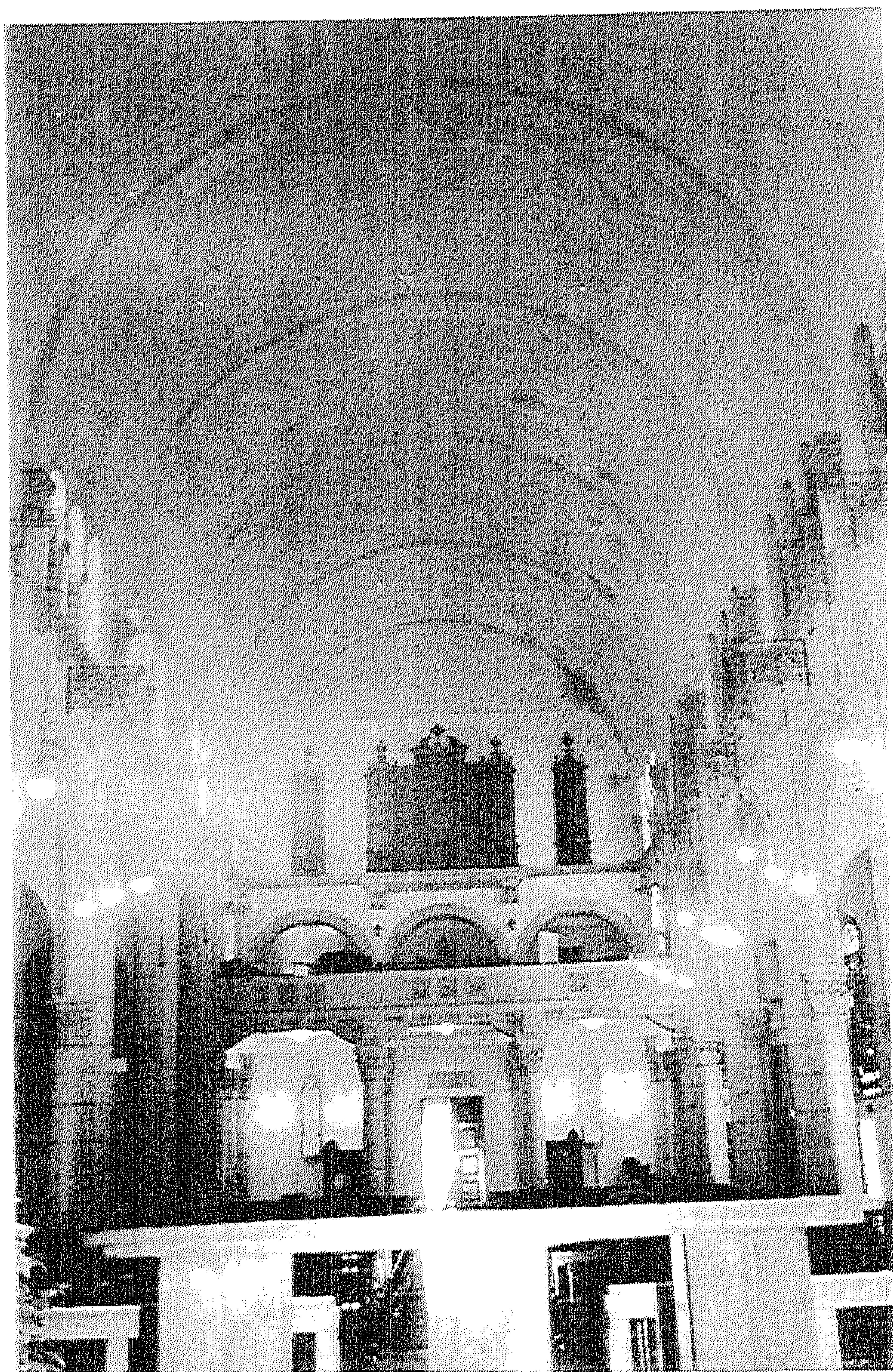
(شكل١٤٧) زجاج ملون بمدخل الكنيسة المطل على البهو
الداخلى للكلية يمثل مشهدين للقديس دى لاسال De La Salle



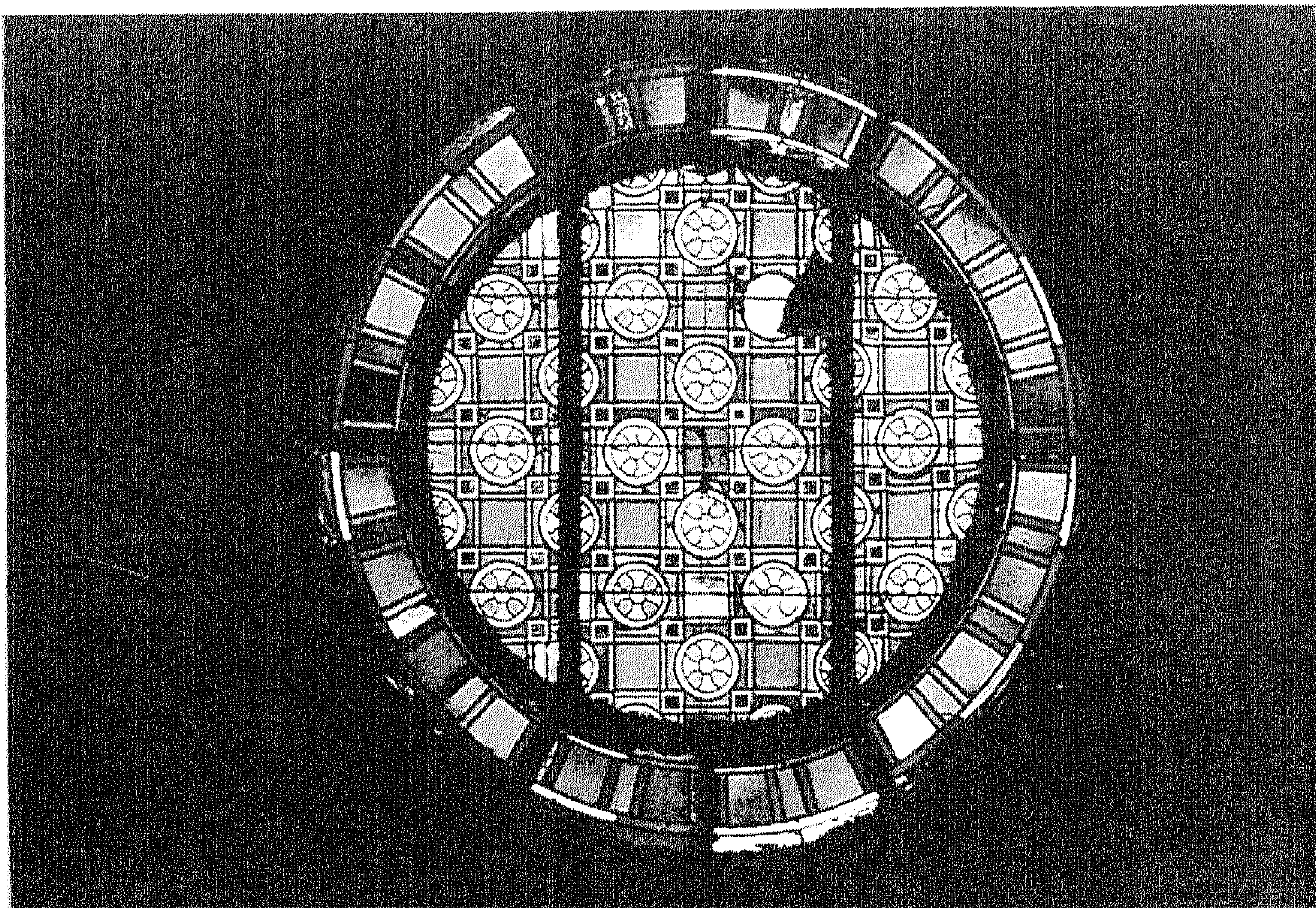
(شكل١٤٨) تفصيلية من العمل السابق



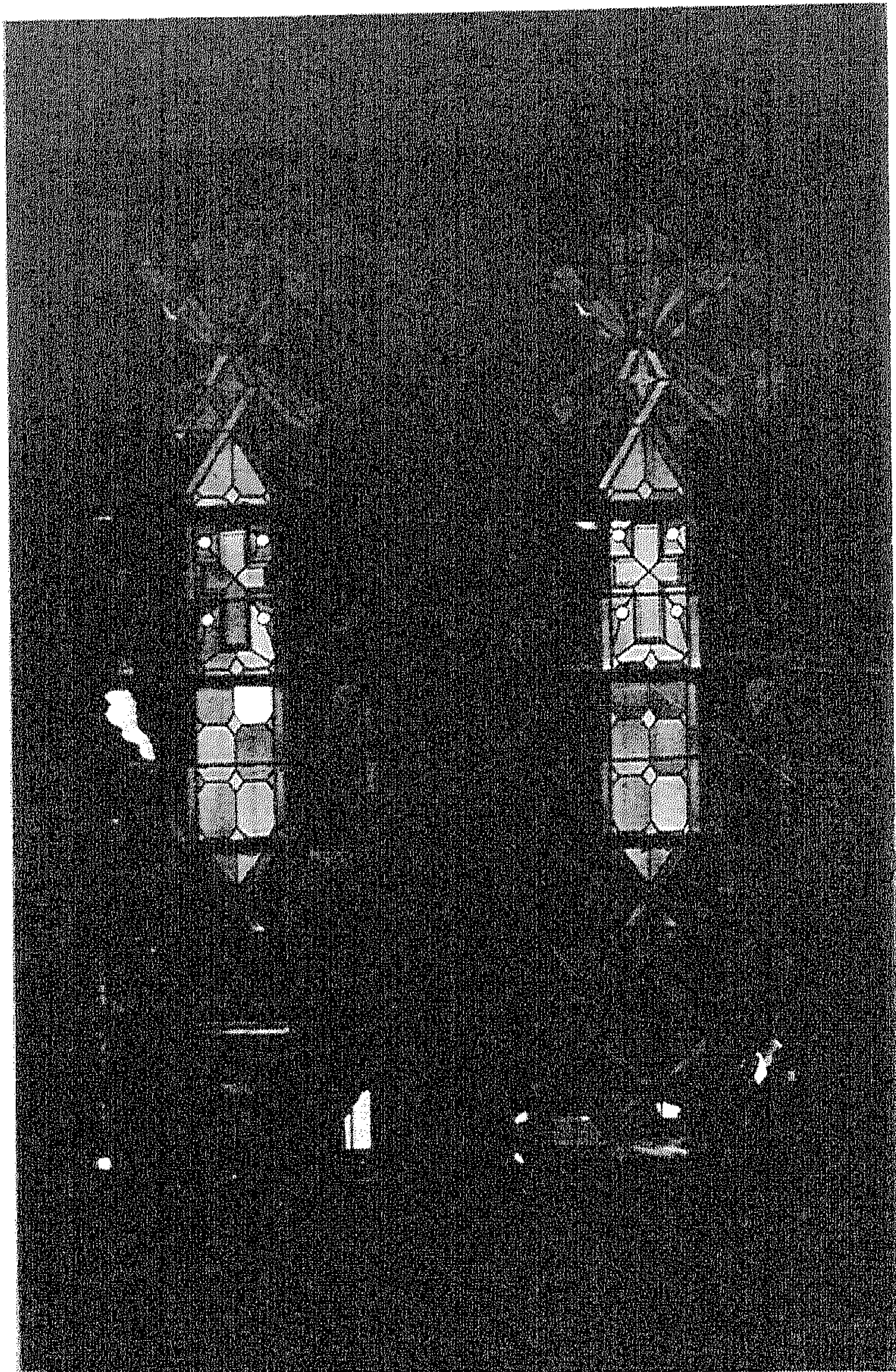
(شكل١٤٩) زجاج ملون بالجزء العلوى للجدران الشمالية والجنوبية للكنيسة



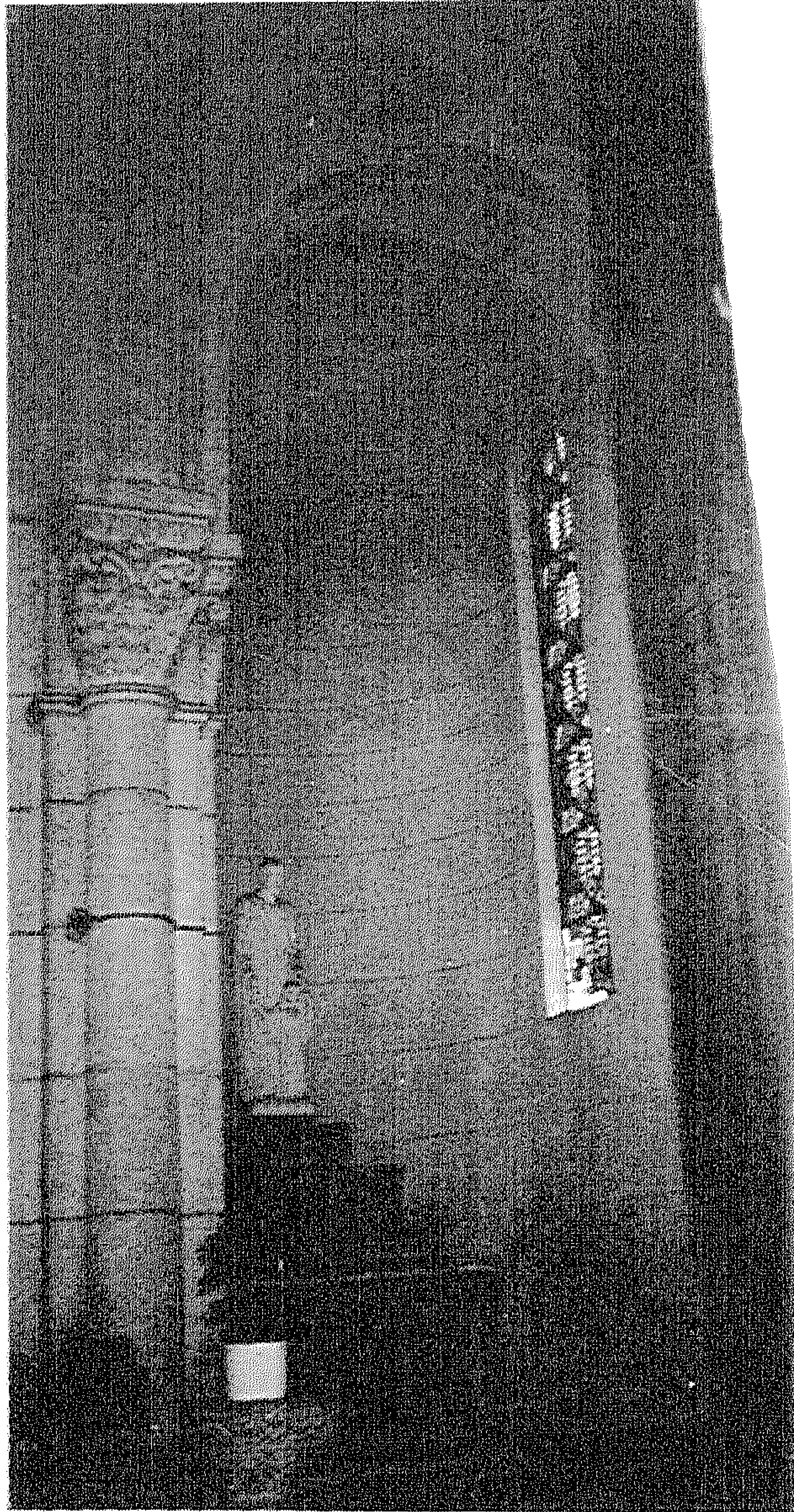
(شكل١٥٠) الشرفة الغربية التى تعلو مدخل الكنيسة



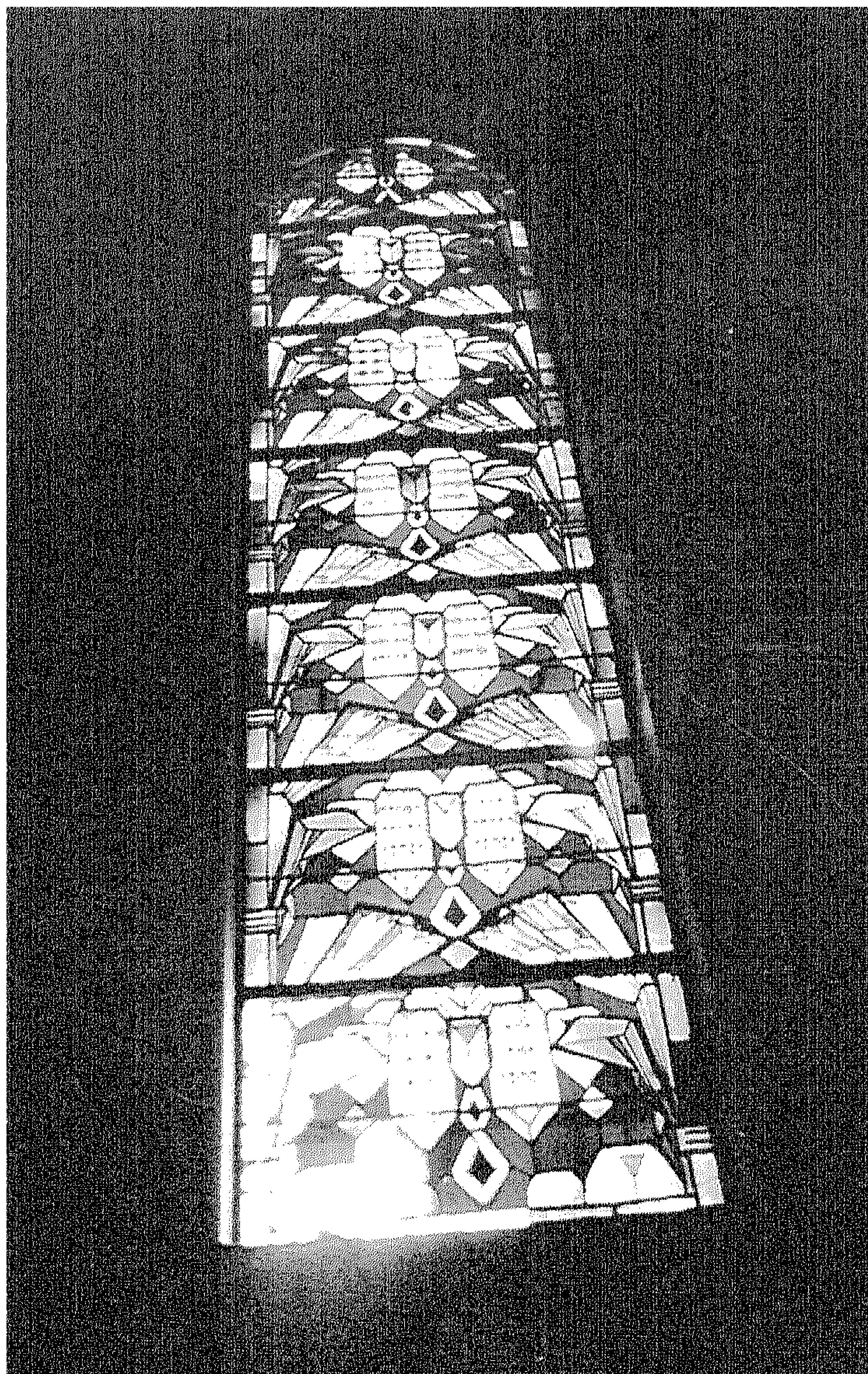
(شكل١٥١) زجاج ملون بالدرج المؤدى الى الشرفة الغربية



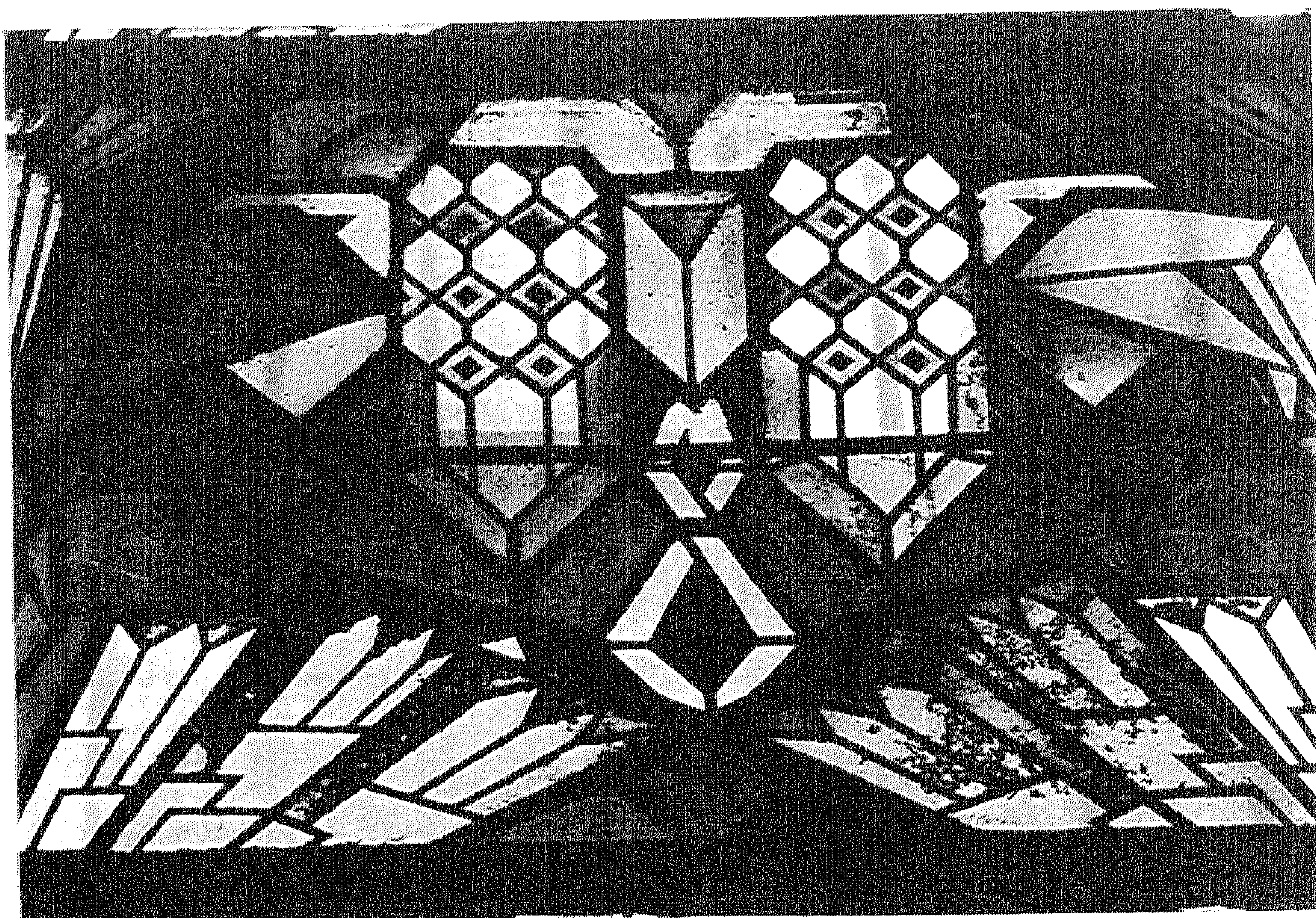
(شكل١٥٢) زجاج ملون بالجدار الأيمن للمدخل الرئيسى



(شكل١٥٣) الهيكل الجانبي بالناحية اليسرى للمذبح الرئيسى
به تمثال يمثل القديس يوسف



(شكل١٥٤) زجاج ملون بالهيكل السابق



(شكل١٥٥) تفصيلية من العمل السابق

كنيستان "الآباء اللعازاريين " و "كلية المير دى ديو (أم الرب)"
"Les Pères Lazaristes" & "Collège de la Mère de Dieu " churches

تتبع كـل كنيسـة منـهما بيتـين مختلفـين عـن بعضـهما البعـض للرهبنـة ذات المذهـب الكاثوليكى والتابع للطائفة اللاتينية بالمدينة .. كما أن كل واحـدة منـهما قـد أقيمـت فـى وقـت وعلى مساحة مختلفان ..إلا أن سبب الجمع بينهما تحت عنوان واحد فى هذا البحث يرجع إلى التشابه الكبير الموجود بين طرازى كل منهما فضلاً عن أسلوب التصوير الجـدارى المتشـابه بـهما والمتمثل فى الزجاج الملون بشكل خاص .

والجدير بالذكر أن من خلال البحث الميدانى الذى قمت به نستطيع القول أن كل بيـت رهبنة – قد أقام مؤسسةً تمثله فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث – قد حرص علـى أن تكون الشخصية الفنية لعمارته مختلفة عن باقى الشخصيات الموجـودة بالمدينـة..وبـالرغم مـن هذا نجد التشابه بين هاتين الكنيستين فيما قد سبق ذكره يعتبر ملموساً بشكل واضح .

** وبالنسبة لكنيسة الآباء اللعازاريين فإن هـذا الإسـم يرجـع الى القديـس لازار Saint Lazar ..حيث سمى البيت الذى عاش به مجموعة من الآباء الذين قد وحدهم القديس فان سان دى بول Saint van Saint de Paul باسم القديس لازار بباريس ..ومـن هنـا أطلـق علـى هـؤلاء الآباء اسم Lazaristes أو اللعازاريين ..وهم فى رسالتهم الموجهـة لخدمـة المجتمـع يسـعون إلى مساعدة الفقراء فى حل مشـكلاتهم الصحيـة والاجتماعيـة وكذلـك التربويـة ..وجديـر بـالذكر أن القديس دى بول هو أيضـاً مؤسـس ديـر السـبع بنـات les sept soeurs اللاتـى قـد اشـتهرن بخدمتهن فى مجال الصحة .

وقد أقيمت هذه الكنيسة بشارع (السـبع بنـات) بمنطقـة المنشية كثـانى أقـدم الكنـائس الكاثوليكية اللاتينية بعد كنيسة القديسـة كـاترين القريبـة منـها ..وكـان ذلـك فيمـا بـين عـامى

(١٨٩٤-١٨٩٥م تقريبا) *،ولا يعلم أحد بإدارة الكنيسة اسم المعمارى الذى قام بتصميمها ..إلا أن هذا المعمارى بعد أن أوشك أن ينتهى من تنفيذ تصميماته اكتشف وقتها أن هناك سمة مشكلة فى الآبار المائية القديمة التى كانت موجودة حينئذ أسفل منطقة المنشية ..وسوف تؤدى الى انهيار الكنيسة ..فقام بقتل نفسه .

ولذلك نجد أن هناك أحزمة علوية – والتى سوف نلاحظها فى بعض الصور الفوتوغرافية لاحقا – لدعم سقف وجدران الكنيسة والتى قد صممت آنذاك لتفادى وقوع هذه الكارثة وقد قام بتنفيذ هذه الفكرة المهندس المالطى الجنسية Amabile Grech♦ .

وبالرغم من قدم وعراقة المبنى الذى يضم هذه الكنيسة إلا أن الغبار وحالة التدهور قد جعلا واجهتها غير واضحة المعالم وكأنها غير موجودة بالمنطقة ..،ويتضح من خلال الشكل الداخلى للكنيسة الطراز القوطى المستحدث Neo-Gothic ..ذو العقود المدببة والمعقودة فى منتصف السقف (الأشكال١٥٦ص٣٠٩،١٥٧، ١٥٨) .. والمسقط الأفقى للكنيسة يميزه شكل الصليب اللاتيني ..كما تميزها مجموعة من الأعمدة المتفردة وذات القواعد الرخامية المنفذة بنفس أسلوب الأعمدة الموجودة بالكنائس القوطية القديمة بأوروبا ولكنها ذات مقياس أصغر ..

ومجموع هذه الأعمدة إثنى عشر حيث يحد كل ستة منها جانبا من جانبى الإيوان الرئيسى بالكنيسة ..(الشكل١٥٩) مما ينتج عنه رواقان جانبيان مقسمان الى خمسة من العقود المدببة التى تظهر خلفها الهياكل الصغيرة .

* وقد قام المعمارى باستغلال خلفيات الهياكل الجانبية فى وضع بعض المشاهد المرتبطة بالقصص الدينى والمنفذة بالتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران .

وعلى سبيل المثال نرى فى (الشكل١٦٠) بالهيكل الأول على يمين المذبح الرئيسى مشهداً يصور خلفية للسيد المسيح بعد نزوله من على الصليب ومعه العذراء مريم ..حيث يمثلهما عمل نحتى ..ويتقدمها المذبح الصغير..كما نلاحظ فى نفس الشكل على يمين المذبح تمثالاً صغيراً

---

* – الأبنا روويل إميل Père Rouel Emil – بعثة الآباء اللعازاريين من باريس ..وهو أيضاً راوى قصة بناء هذه الكنيسة،حديث شخصى (٢٠٠٠/٩) إذن بالإشارة اليها .

♦ – كما يذكر أ. دنيس إيلى Denis Elie وهو من المهتمين بتاريخ الكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية ويعمل كموظف فى قسم الخزينة بكلية سان مارك ..ويذكر أن هذا الفنان هو شقيق الجد الأكبر لوالدته ،حديث شخصى (٢٠٠٠/٩)إذن بالإشارة إليها .

للقديس فان سان دى بول ..وقد استُخدمت خلفية التصوير الجدارى فى هذا الموقع كعنصر مكّمل للعمل النحتى الذى يلعب دور البطولة ..بالرغم من ضخامة المساحة التى يشغلها التصوير الجدارى والذى اقتصر على منظر طبيعي تميزه السماء الملبدة بالغيوم ..ويخلو من أى أشخاص أو عناصر أخرى فيما عدا الثلاثة صلبان فى منتصف الشكل تقريباً ..وهو ما يؤكد على البؤرة الرئيسية فى الشكل العام وهى العمل النحتى الذى يمثل السيد المسيح وأمه ،أيضاً من الأشكال الجديدة فى هذا العمل والمُلاحظة هو استخدام مستوى مختلف من الجدار بما يشبه القبو أو المحراب الذى يدخل فى عمق الجدار مما يسمح بوضع العمل النحتي بداخله فيصبح الشكل أكثر واقعية .

ولكن التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران قد كان له الدور الرئيسى فى أحد الهياكل الجانبية الأخرى بالكنيسة ..وذلك فى الهيكل الرابع بالرواق الأيمن ..حيث يظهر مشهد رائع يمثل رحلة العائلة المقدسة إلى مصر (الشكل١٦١) وهو من أفضل أعمال التصوير الجدارى بالكنيسة..وقد نجح الفنان فى تصميم هذا العمل الذى يظهر فى خلفيته أبو الهول وأهرامات مصر ..تسطع فوقهم الشمس بينما يقابلها فى الناحية الأخرى إحدى شجرات النخيل ..وتظهر العائلة المقدسة جالسة على الأرض فى الثلث السفلى من العمل .

ونلاحظ من خلال العملين السابقين أن التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران بهذه الكنيسة قد كان له حظاً وفيراً ..حيث أن الكنائس القوطية بشكل عام كانت تفتقر إلى مثل هذه النوعية من الأعمال ..وقد كان الزجاج الملون هو الفن السائد بها ..،ولكن من خلال الكنائس التى تناولها البحث نستطيع أن نلاحظ أن أكبر الكنائس الموجودة بالمدينة وأكثرهم احتواءً على أعمال التصوير الجدارى وخاصة الزجاج الملون ليست بقدر وضخامة الأعمال الكبيرة والشهيرة التى عرّفنا عليها تاريخ الفن.

كما نلاحظ أن أسلوب التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران بالكنيسة ذو مستوى جيد قد وصل أحياناً إلى مستوى راقى وخاصة فى العمل الأخير الذى عبرت فيه مجموعة الدرجات اللونية عن حالة من الشجن دون الاستعانة بأسلوب التباين بين درجات الضوء والظل ..وإنما كانت الدرجات هادئة ومعبرة عن الملامس المختلفة ،وكذلك تميز العمل بقوة التعبير عن الأشكال والنسب التشريحية .

وبالرغم من أن الأعمال تبدو وكأنها بحالة جيدة إلا أن هناك الكثير من الآثار التى تظهر فى الطبيعة بالأسطح الحاملة للأعمال والتى تدل على تدخل سيئ..لابد وأنه كان أثناء عمليات الترميم ..

والجدير بالذكر أن أثناء عمليات الترميم التى خضعت لها الأعمال الفنية بالكنيسة تم إزالة الربع السفلى من أعمال التصوير الجدارى الموجودة بالرواقين الجانبيين وذلك عن طريق طلائهم بمادة بيضاء...*،وحيث أن الأسلوب المتبع فى تنفيذ جميع الأعمال يبدو واحداً..يرجّح أن تكون الأعمال كلها من تصميم وتنفيذ فنان واحد ،فهناك بعض الأعمال الموقعة والأغلبية لا يبدو فيها أى توقيع ..وربما يعود ذلك إلى أن الفنان قد وقع العمل فى مكان أسفل طبقة الطلاء الأبيض ..،أما اسم هذا الفنان وكما رصدت توقيعه لبعض الأعمال فهو (**بيرونلى Pironli**).

* ومنطقة المذبح الرئيسى يتوسط خلفيتها تمثالا للعذراء مريم – حيث أن الكنيسة قد صممت خصيصا لإحياء ذكراها – وقد أطلت عليها أشعة النور الخارجية والتى تبدو بشكلها الطبيعى آية فى الجمال أثناء ضوء النهار حيث تكون المصابيح مطفأة (الشكل١٦٢) ،ولقد صممت أربعة نوافذ مستطيلة الشكل وذات ارتفاع كبير.. بحيث يكون كل اثنين منها على جانبى تمثال العذراء مريم .. وقد أحاط بهذه البانوراما الفنية وكما يظهر فى الشكل الأول والسابق مجموعات متناثرة من الزخارف والرسوم فى أسطح المحراب التى تقع خلف وأعلى المذبح ..منها ما قد نفذ بأسلوب التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف وأحيانا بأسلوب التصوير على أسطح من الورق أو القماش المجهز والتى بدورها يتم تثبيتها على الجدران .

والزجاج الملون بكنيسة اللعازاريين ذو أسلوب تصميمى مختلف عن باقى الأساليب التى قد مر بها البحث أو سوف يتناولها بعد ذلك ..حيث استخدم الفنان الذى صممه مجموعة من الزخارف الغنية والرائعة والتى تحمل فى طياتها العديد من الدلالات الرمزية المرتبطة بالدين (الشكلين١٦٣، ١٦٤) ، وهى ذات درجات لونية مختلفة وفى غاية الحيوية ...

وتعتبر الإضاءة الطبيعية بداخل الكنيسة ضعيفة نسبيا بالمقارنة بالكنائس القوطية بأوروبا ولاسيما الفرنسية والبريطانية ..،حيث يقسم جداران الكنيسة الشمالى والجنوبى إلى ثلاث

---

* – المرجع السابق ،وقد لاحظت الباحثة هذه الطلاء عن كثب .

مستويات ..الأول وهو المرتبط بالأرض وقد سبق وشاهدناه من خلال التعرف على أعمال التصوير الجدارى بالرواقين الجانبيين ..أما الاثنان العلويان من هذه المستويات الثلاثة فبهما مجموعتين من النوافذ الصغيرة الحجم نسبيا (الشكل١٦٥) ..فالمستوى الأوسط من الجدران به شرفة تعلو الرواقان الجانبيان للكنيسة ..وبه مجموعة من النوافذ التى تخلو من أعمال الزجاج الملون والتى ربما تكون قد دمرت فيما قبل، أما المستوى الأعلى فبه مجموعة من النوافذ (الشكل١٦٦) التى يعتمد تصميمها على بعض العناصر الزخرفية المتكررة ..يتضح فيها التماثل Symetric design ..وهى زخارف تقل فى الغنى اللونى ومجموعة العناصر المستخدمة عن تلك الموجودة فى النوافذ الأربعة بخلفية المذبح الرئيسى ..وهو تفكير يتناسب مع أهمية منطقة المذبح حيث أنها ذات الأهمية الأكبر تشكيليا وشعائريا ..كما أن مجموعة النوافذ الجانبية العلوية على ارتفاع كبير ولا تحتاج إلى الكثير من التفاصيل التى قد ترهق نظر وتأمل المتعبدين ..،وقد استخدم المصمم عنصرين أساسيين تتبادلهما النوافذ ..حيث يعتمد تصميم النافذة الواحدة على رمز الصليب المحور على شكر زهرة (الشكل١٦٧) ..بينما يعتمد تصميم النافذة التى تليها على رمز جهات الأرض الأربعة وهى أيضا محورة على شكل الزهرة ذاتها ولكنها تكون مفتوحة فى هذه المرة (الشكل١٦٨) ...

والجدير بالذكر أن أعمال الزجاج الملون بهذه الكنيسة قد نفذت بفرنسا ..حيث أنها موقعة باسم(**Tours 1895**)..وبالرجوع الى الأنبا روويل بالكنيسة ..أفاد "بأن هذه الكلمة تعنى اسم مدينة بفرنسا وأن هناك كنيسة قد أقامها الآباء اللعازاريون بلبنان وهى مشابهة تماما لهذه الكنيسة الموجودة (بالسبع بنات) كما أنها قد أقيمت فى فترة معاصرة لنفس الفترة التى أقيمت فيها كنيسة الاسكندرية ..،والزجاج الملون الموجود بكنيسة لبنان يتضح فيه الإمضاء أكثر من كنيسة الاسكندرية وخاصة أن التوقيع الموجود بتلك الأخيرة والسالف ذكره..له جزء مكمل ولكن تصعب رؤيته حيث أنه مغطى بدعامة من الإطار الحديدى للنافذة ..،أما التوقيع الموجود بزجاج كنيسة لبنان فيظهر فيه الآتى **Maison Lobin de Tours** " ..وبذلك يكون من المرجح أن هذا الإسم هو نفسه الموجود على زجاج كنيسة اللعازاريين بالإسكندرية .

وعندما تتبعت بالبحث على شبكة الإنترنت لهذا الاسم اتضح أنه اسم لورشة فنية عريقة بفرنسا بمدينة تدعى (تور) Tours وأن هذه الورشة موجودة حتى الآن وهى متخصصة فى أعمال الترميم فى مجال الزجاج الملون وخاصة الذي يرجع إلى العصور الوسطى ..إلا أن هذا

الاستنتاج ليس مؤكدا حيث أن وسائل الاتصال الإلكترونية بهذه الورشة لم تنجح ..،ولكن لـدى مراسلتى لمركـز المعلومـات بمدينـة (تـور) Direction de L'information Juridique et Administrative ♦ ..أرسل لى السيد **بورال** Jean- Luc Porhel نسخة من كتيب يتناول تاريخ ورشة **لوبان** ..وهو بعنوان L'Atelier Lobin (L'Art de Vitrail en Touraine) من تأليف **كاترين دوريه** Catherine Dore، وفيه تؤرخ لبداية نشـاط هـذه الورشـة للتصوير على الزجاج فى الأول من ديسمبر (١٨٤٧م) فى مدينة (تور) وقد كان الفنان الفرنسى **جوليان لوبـان** **Julien-Leopold Lobin** هو المسئول عـن التصميمات الفنيـة للأعمـال، إلا أن المؤسس الأول لهذه الورشة هو رجل الدين **بلاييى** **Plailly** ،وقد درس **لوبان** التصوير بباريس وبروما وبفلورنسا وسيان ..ثم اتخذ أفراد عائلته من بعده إدارة هذا المكان إلى أن بدأت بعد ذلك أسماء غريبـة عـن العائلة فى تولى مسئولية التصميم والإدارة للورشة وذلك منذ عام (١٨٩٣م) ..،ولإسم **لوبان** شهرة كبيرة فى الكنائس داخل وخارج فرنسا .

* وكما سبق وذكرنا أن الزجاج الملون والأسلوب الذى قد نفذ بـه وخاصـة مـن الناحيـة التصميمية هو السبب وراء الربط بين كنيستى "الآباء اللعازاريين " و"كلية الميردى ديـو" ..حيـث سوف نلاحظ من خلال الجزء التالى والـذى يستعرض أهـم ملامـح وخصـائص الكنيسـة الأخـيرة ..مدى التشابه بين الاثنتين ..حتى أنه من الممكن أن نرجح أن يكـون المصمـم أو الورشـة الفنيـة التى قامت بتصميم هذه الأعمال هى واحدة فى كل من الكنيسـتين ..حيـث أن الزجـاج الموجـود بكنيسة الكلية لا يحمل أية توقيعات يمكن رؤيتها .

** وكلية (المير دى ديو) Collège de la Mère de Dieu هى إحدى المدارس الداخلية للطالبات التى قد أسست فى بدايات القرن العشرين بمدينة الاسكندرية ..واللغة الأساسية للتعليم فيها هى الفرنسية ..وقد كان ذلك بجهود دار الراهبات بفرنسا والذى يحمل نفس اسم الكلية وقد أسسته الراهبة **مارجريت مارى** **Margueritte Marie** ..وقد كان ذلك فى عام (١٦٤٨م) ومن أجل رعاية وتربية الفتيات اليتيمات والفقيرات .

♦ وعنوانها كالتالى 1 a 3 rue Minimes – BP 3215 – 37032 Tours Cedex 1

أما الكلية الموجودة حاليا بمنطقة وابور المياه فقد تبرع أحد أثرياء مدينة الاسكندرية بقطعة الأرض المقامة عليها.. وألحق بها دير للراهبات أغلبهن حاليا من الجنسية اللبنانية.. بالإضافة إلى كنيسة ..ثم تحمل دار الرهبنة تكاليف البناء ..الذى تم الانتهاء منه عام (١٩١١م)،وقد قام بوضع تصميمات مبنى الكلية والإشراف عليه المهندس الفرنسى **جوزيف بانواريف Architecte Ingenieur Joseph Panoiref** * .

والتصميم الداخلى للمدرسة يخلو من أعمال التصوير الجدارى وإن كان به العديد من الأعمال النحتية ..حيث أننا قد سبق وذكرنا مدى اهتمام المذهب الكاثوليكى بفن النحت .. فى حين أن أعمال التصوير الجدارى بالمدرسة تنحصر فى تلك الموجودة بالكنيسة وهى عبارة عن مجموعة من النوافذ تصميماتها من الزجاج الملون .

والجدير بالذكر أن الكنيسة الملحقة بهذه المدرسة صغيرة .. الهدف منها إقامة طقوس العبادة الخاصة بالراهبات والطالبات المسيحيات ..أى أنها غير مفتوحة لعامة الأفراد ..ولذلك فهى صغيرة المساحة بعكس كنيسة الآباء اللعازاريين التى تتسع لجموع كبيرة من الأفراد .

ولعل هذه المدرسة من الأمثلة التى تشير إلي مدى التنوع والخلط المعمارى الذى حدث فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..حيث يستعين الفنان أو المعمارى بأكثر من أسلوب وطراز فى المبنى الواحد حسب أهوائه الشخصية أو الجهة التى تمول لهذا البناء ..

فنجد أن الطراز الذى قد بنيت عليه الكنيسة – وهى ملحقة بالمدرسة وتشكل امتدادا للمبنى الرئيسى جنبا الى جنب.وفى نفس الوقت – بنيت على الطراز القوطى المستحدث Neo-Gothic كما يبدو فى (الشكل١٦٩) والذى يظهر به الاختلاف الواضح بين كل من طراز الكنيسة والطراز الأصلى للكلية.

ويعتمد التصميم الداخلى فى الكنيسة على ثلاثة من العقود المدببة المتتالية ..تتقاطع مع بعضها البعض وتتلاقى فى منتصف السقف ..وترتكز هذه العقود على أعمدة ملتصقة بالجدران الجانبية .. (الشكلين١٧٠، ١٧١)..ويخلق كل اثنين من هذه العقود المتقابلة مجالا للنوافذ الجانبية الطويلة ..(الشكل١٧٢) بعكس النوافذ الموجودة بكنيسة الآباء اللعازاريين والتى تعتبر

---

* – حسب اطلاع الباحثة على الرسوم الهندسية الخاصة بالكلية .

صغيرة المساحة مقارنة بمساحة الكنيسة الكبيرة ..ولذلك فإن كنيسة الكلية تفوق الأولى من حيث كمية الإضاءة الطبيعية بها ،أما المذبح الموجود بها فهو أيضا مفتوح ويمهد له عقد مدبب رابع .

والكنيسة بها ٧ من النوافذ التى يبلغ طولها حوالى ٦,٥٠ متر يتخللها العوارض الحديدية التى تدعم من قوة النافذة .

وتصميمات النوافذ تتبادل فيما بين اثنين من الأشكال ..الأول منهما درجاته اللونية ساخنة تميل الى الدرجات الذهبية (الأشكال١٧٣، ١٧٤، ١٧٥) ..وهذه النافذة يعلوها شعار **JHS** ويعنى (يسوع الإنسان المنقذ).. وهى جملة كثيرا ما نجدها بالكنائس الكاثوليكية اللاتينية .. وقد سبق ذكرها من قبل .

أما التصميم الآخر للنوافذ (الأشكال١٧٦، ١٧٧، ١٧٨) فدرجاته اللونية تميل إلى البرودة ..ويعلوه شعار **MJ** بالإضافة إلى التاج ..إشارة الى السيدة مريم العذراء ويسوع والتاج وهو الشعار الخاص بالكلية رمزا للعذراء..

والتصميمان يعتمدان على الزخارف الهندسية والنباتية المجردة ..تدور جميعها حول شكل الصليب المحور أو الجهات الأرضية الأربعة ..فالتصميم هنا يعتمد على هذين الرمزين بالدرجة الأولى تماما كما شاهدنا فى نوافذ كنيسة الآباء اللعازاريين ولكن مع بعض الاختلافات فى شكل وتحوير الوحدات المستخدمة..،إلا أن الزجاج الموجود بكنيسة الكلية – خاصة إذا ما قارناه بزجاج الجدران الجانبية بكنيسة الآباء اللعازاريين – يبدو أكثر نضجا من حيث تأكيد الفنان على مزيد من الحس الزخرفى الموجود فى الخلفية التى تلعب فيها الخطوط السوداء دورا هاما _ والتى تظهر جيدا فى اللقطات التفصيلية – ويعتمد فيها الفنان على الحس المرهف فى إمكانية الكشط بأدوات دقيقة يمكن من خلالها الحصول على خطوط رقيقة إلى الغاية تصل إلى حد المليمترات ..أو ربما تكون هذه التفصيلات قد بدت أكثر وضوحا فى زجاج الكلية لكبر مساحته وقربه من العين المجردة .

كما أن الدرجة الذهبية المستخدمة فى زجاج الكلية يعطى مزيدا من الإحساس بالنورانية عندما تتخلله أشعة الشمس بمساحاته الكبيرة ..،وشبكة المربعات السوداء التى تظهر فى بعض الأجزاء من التصميم ما هى إلا شبكة من السلك (المجلفن) المركب وراء الشكل لمزيد من الحماية الخارجية .

وبالرغم من أن هناك أكثر من عمل نحتي بكنيسة الكلية ..أهمهم الموجود خلـف المذبـح للسيدة مريم العذراء (شكل١٧٩) ..إلا أن تصميم الكنيسة كله يعتمد اعتمادا أساسيا على الزجـاج الملون ..فهو مصدر إضاءة قوية ..وتصميماتـه المجـردة قويـة وغايـة فـى البلاغـة ..لا تحتـاج إلى الكثير من الأعمال الفنية الأخـرى ..فـدوره رئيسـي بالكنيسـة ..ولعـل ذلـك مـن أهـم خصـائص الكنيسة ذات الطراز القوطى بشكل عام ..

* أيضا من الأعمال الفنية التى تنفـرد بـها هـذه الكنيسـة بـالرغم مـن صغـر مسـاحتها ..التمثال الذى قد سبق وأشرنا إليه والموجود خلف المذبح ..والذى يمثل العذراء مريم وهى تحمل السيد المسيح ..فهو فى موقع يسمح له –أى للعمل– للتعرض لأشعة الشمس الطبيعية المباشرة من خارج الكنيسة ..وبشكل أكثر تأكيدا من ذلك العمل المماثل والموجود بكنيسة الآبـاء اللعـازاريين، فالتمثال بكنيسة الكلية أجمل وأكبر حجما وأوضح وكمية الإضاءة الطبيعية التى تدخل إليه أكثر أيضا ..إلى جانب فارق أن العذراء مريم بكنيسة الكلية تحمل السيد المسيح وهو رضيع ..ولعل هذا الفارق يدلل على اقتران اسم الكلية بـالعمل النحتـى الـذى يعتـبر –دينيـا– أهـم الأعمـال الفنيـة الموجودة بالكنيسـة ..

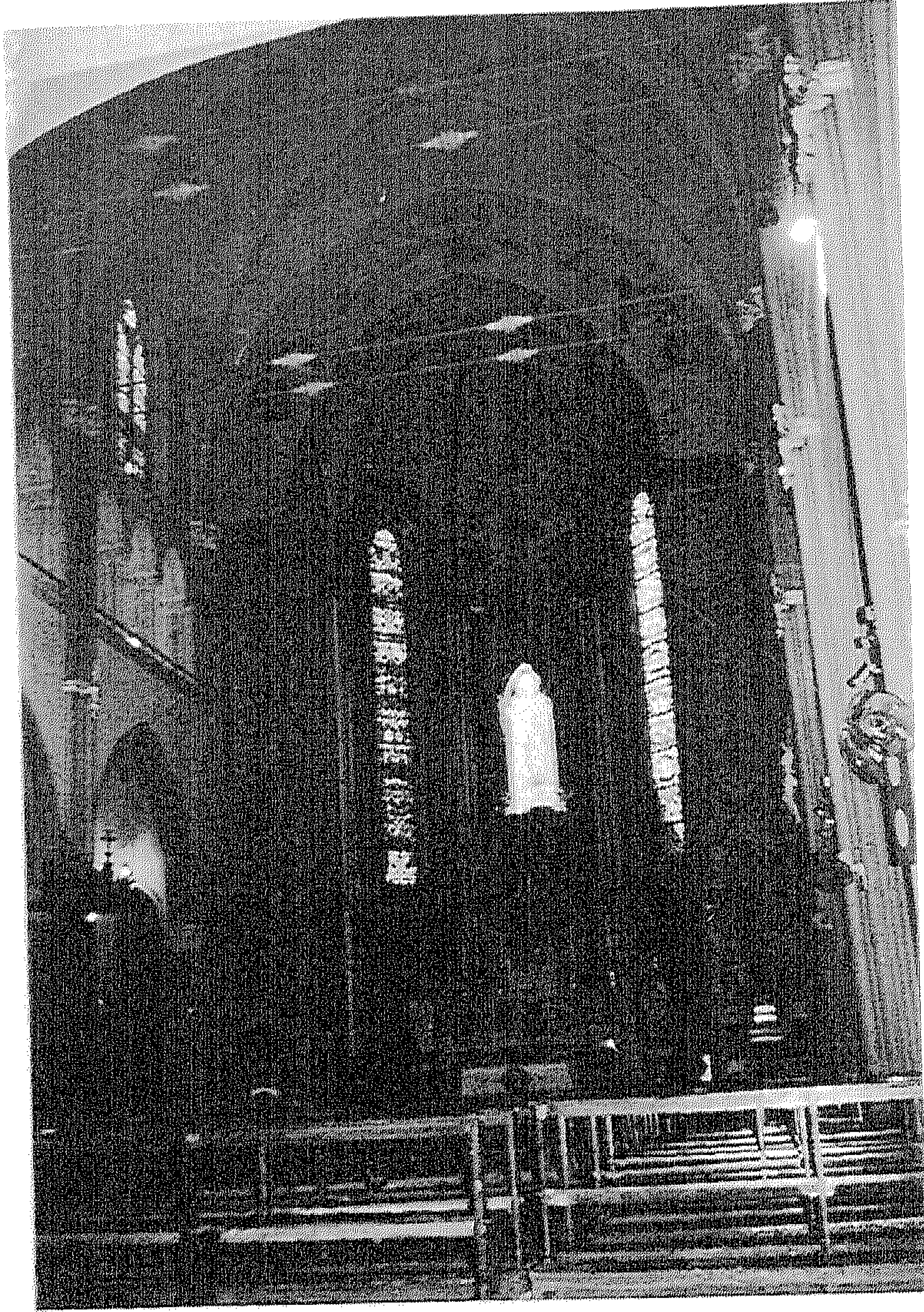
ويحيط بالتمثال من الجانبين أربعة من النوافذ المصممة بالزجاج الملون ..وهى تتشابه مع تصميمات النوافذ الكبيرة ولكنها أصغر منها فى الحجم ..فالواحدة منها تمثل حوالى ثلث مساحة النافذة الكبيرة (شكل١٨٠) ولكنها تبدو أكثر غنى فى شكلها من حيث الزخـارف الموجـودة بـها لأن المساحة التى تحددها أصغر ..وبالتالى تبدو الزخارف أدق ..وهـو نفـس الأسـلوب التصميمـى المستخدم فى خلفية مذبح كنيسة الآباء اللعازاريين ولكنه فى هـذه الأخـيرة بمقيـاس أكـبر وأكـثر غنى فى الزخارف والحليات التى تجتمع فى هذه المنطقة التى تقترب من تمثال العذراء ..

غير أن هذا التنسيق ..له فلسفة مدروسة ،فتصميمـات الزجـاج الملـون المحيطـة بتمثـال العذراء فى كل من الكنيستين تخدم الرمز الحقيقى وهو العذراء ذاتها..وخاصة فى ظل الجو العام الذى تضفيه الإضاءة الطبيعية الخارجية،ويقول الأنبا روويل Père Rouel فى ذلك (على الفنـان أن يجعل من أعمال الزجاج الملون التى تكون أكثر اقترابـا مـن تمثـال العـذراء Madonna أكـثر زخرفا ودقة ..حيث أنها تشبه فى معناها التسابيح التى تحيط بها..وكلما ابتعدت هذه الأعمـال عن التمثال كلما كانت أقل فى تفصيلاتها..وبالتالى فى أهميتها كعمل فنى) .

وإذا طبقنا هذا التحليل على الجـانب التشكيلى فسوف نجد أن هـذا التنسيق يخدم بالإضافة إلى ذلك توزيع وتنظيم الإنارة التى تتخلل أعمال الزجاج الملـون ..فالنـافذة التـى تكـون أكثر اقترابا من تمثال العذراء وهى أكثر زخرفا ودقة فى تصميمها سوف تقل الإضاءة التى سـتنفذ منها ..مما يخدم إمكانية رؤية التمثال ..وكلما ابتعد العمل عنه وكان أقـل زخرفـا سـوف يكـون هناك قدرا أكبر من الإنارة والتى بدورها سوف تخدم مجال الرؤية العـام بالكنيسـة ،فربمـا كـان ذلك أيضا يقف وراء الفلسفة التى توظف مثل هذه الأعمال الفنية بداخل الكنيسة .

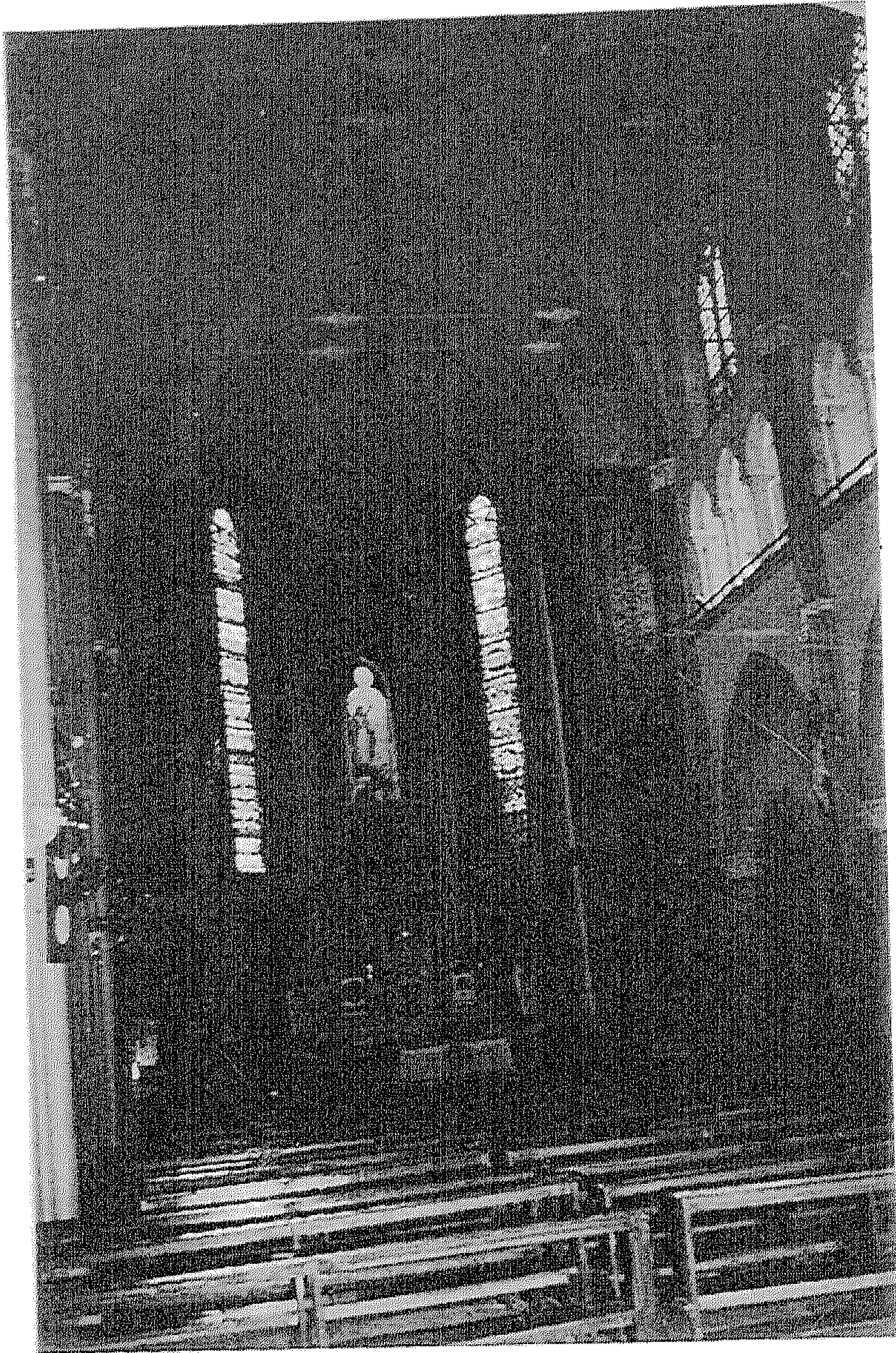
* ومما سبق يتضح لنا أن مبدأ تأثر المعمـاريين والمصممـين ببعضـهم البعـض فـى الفـترة موضوع البحث كان واردا ..حتى فى العمارة الدينيـة التـى تمثـل المذاهـب الأجنبيـة المنشـأ فـى الديانة المسيحية ..وذلك بالرغم من حرص المؤسسات الدينية المختلفة على الاحتفاظ بشخصياتهم الفنية والمعمارية خاصة بهم ..وقد كان من نتائج ذلك مثل هـذه النمـاذج التـى تم اختيارهـا مـن خلال هذا البحث ،فهناك تأثر واضح فى أسلوب المعمارى أو المصمم العام للكنيسة الخاصة بكلية (الميردى ديـو Collège de la Mère de Dieu بذلـك الأسـلوب الموجـود بكنيســة الآبــاء (اللعازاريين) وهى من أكبر وأقدم الكنائس بالمدينـة ،وربمـا يرجـع ذلـك إلى فكـرة إحيـاء ذكـرى العذراء مريم بشكل خاص ..والتى تعتبر الفكرة الأساسية والجوهرية التى تربط بين الكنيستين من الناحية الدينية ..والتى بدورها قد أثرت على الناحية التشكيلية .

ولعل كنيسة الآباء اللعازاريين بأواخر القرن التاسع عشر وكنيسة كلية (الميردى ديو) فى أوائل القرن العشرين بالمدينة وبأسلوب العمارة والزجاج الملون بهما أكثر النماذج الدالة على انتقال حركات إحياء الطراز القوطى فى العمارة إلى مدينة الاسكندرية كما سبق وأشـرنا فـى أجـزاء مـن البحث .

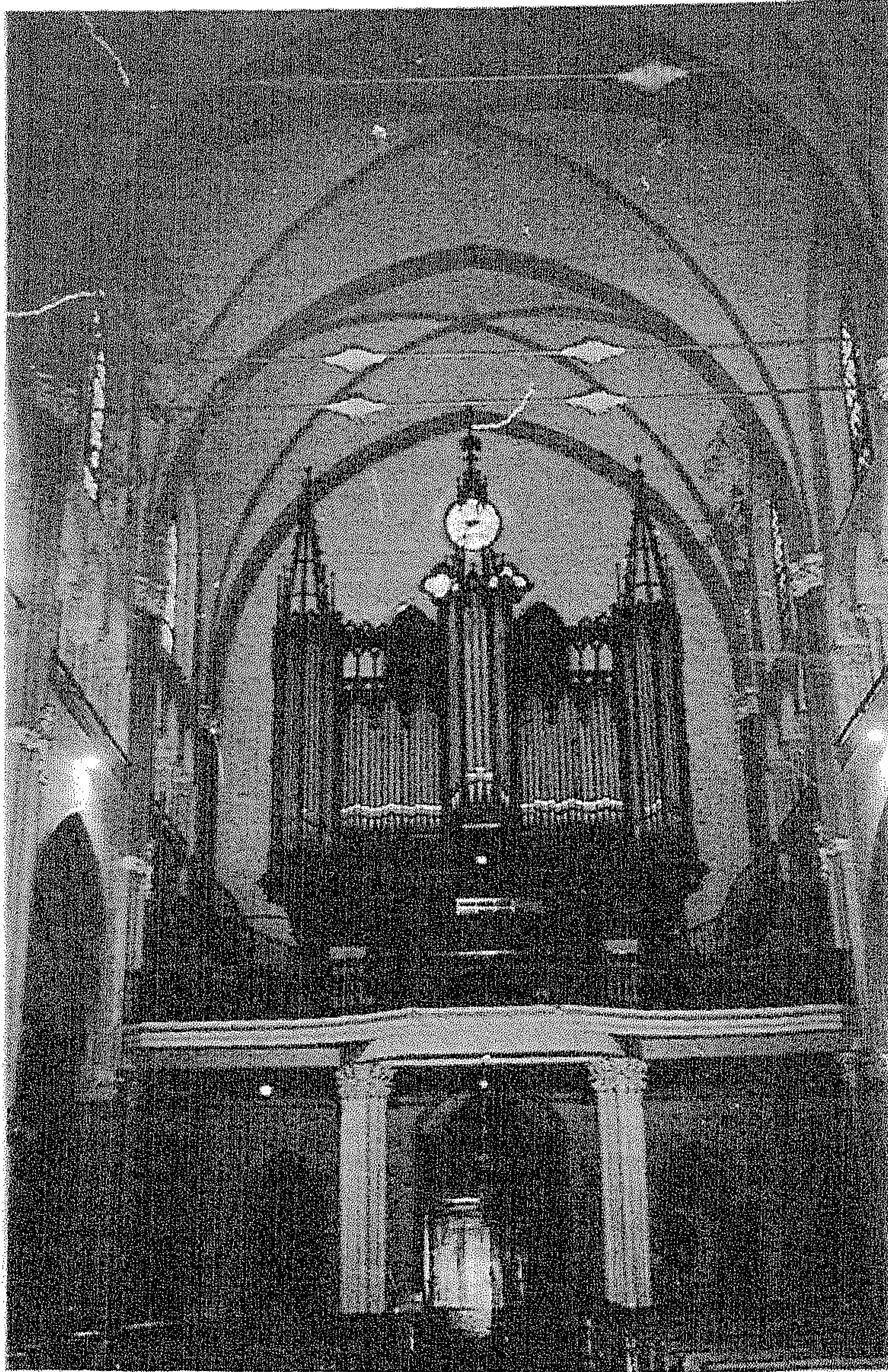


(شكل١٥٦) منظر عام لكنيسة الآباء اللعازاريين بشارع

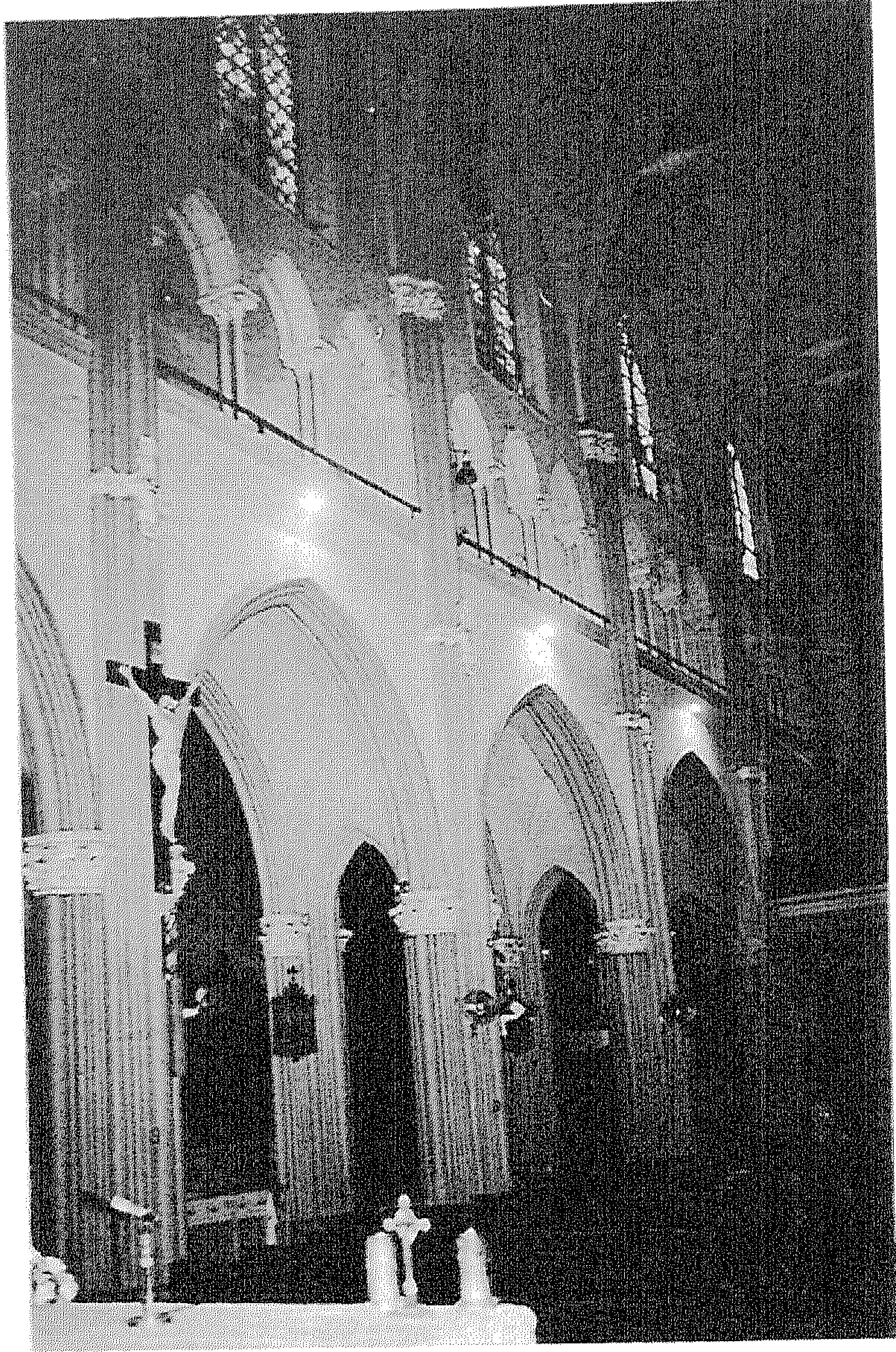
السبع بنات ،١٨٩٥م (بالإضاءة الصناعية)



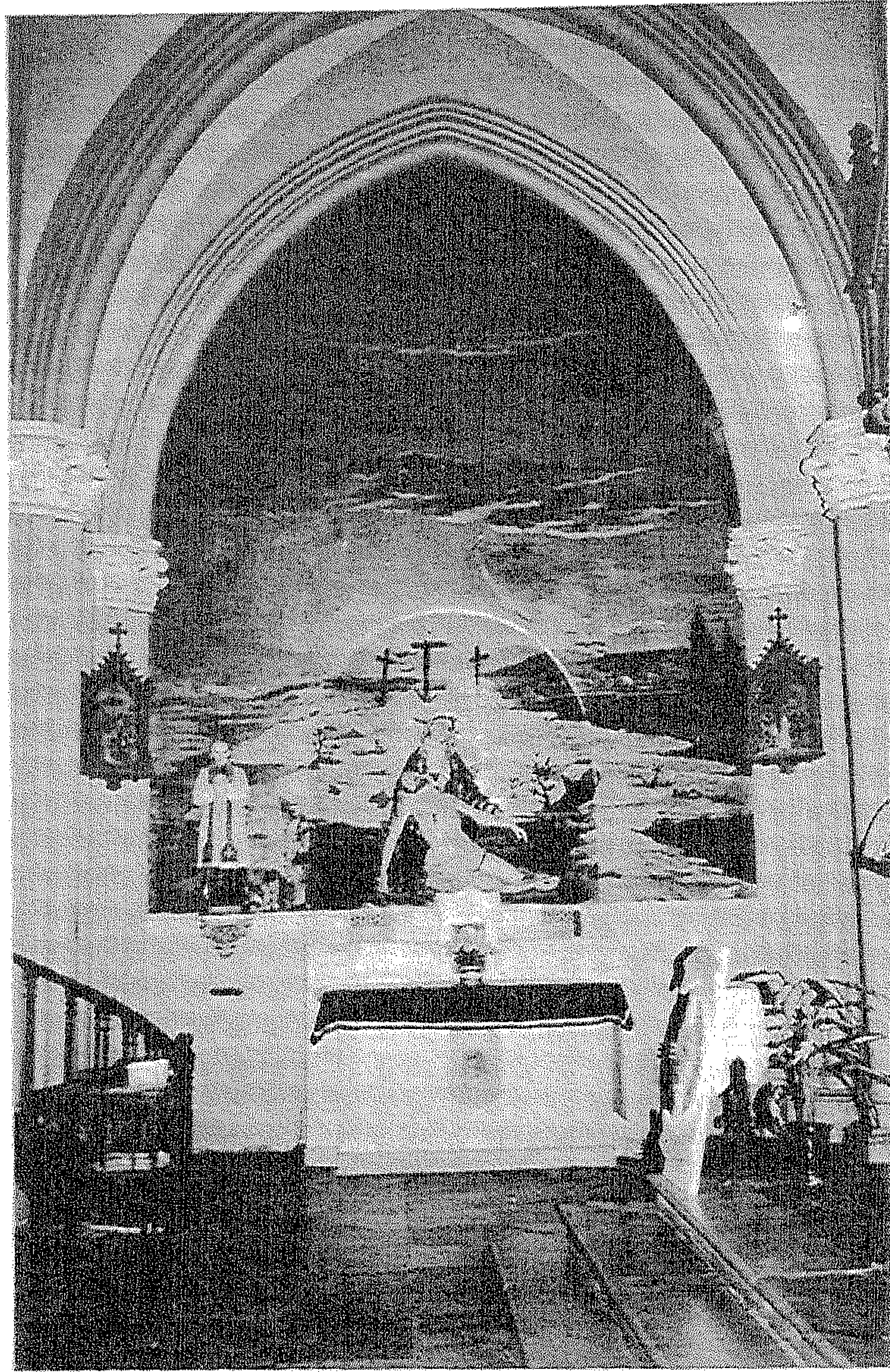
(شكل١٥٧) منظر عام لكنيسة الآباء اللعازاريين من الداخل (بالإضاءة الطبيعية)



(شكل١٥٨) نافذة دائرية بالجهة الغربية لكنيسة الآباء اللعازاريين



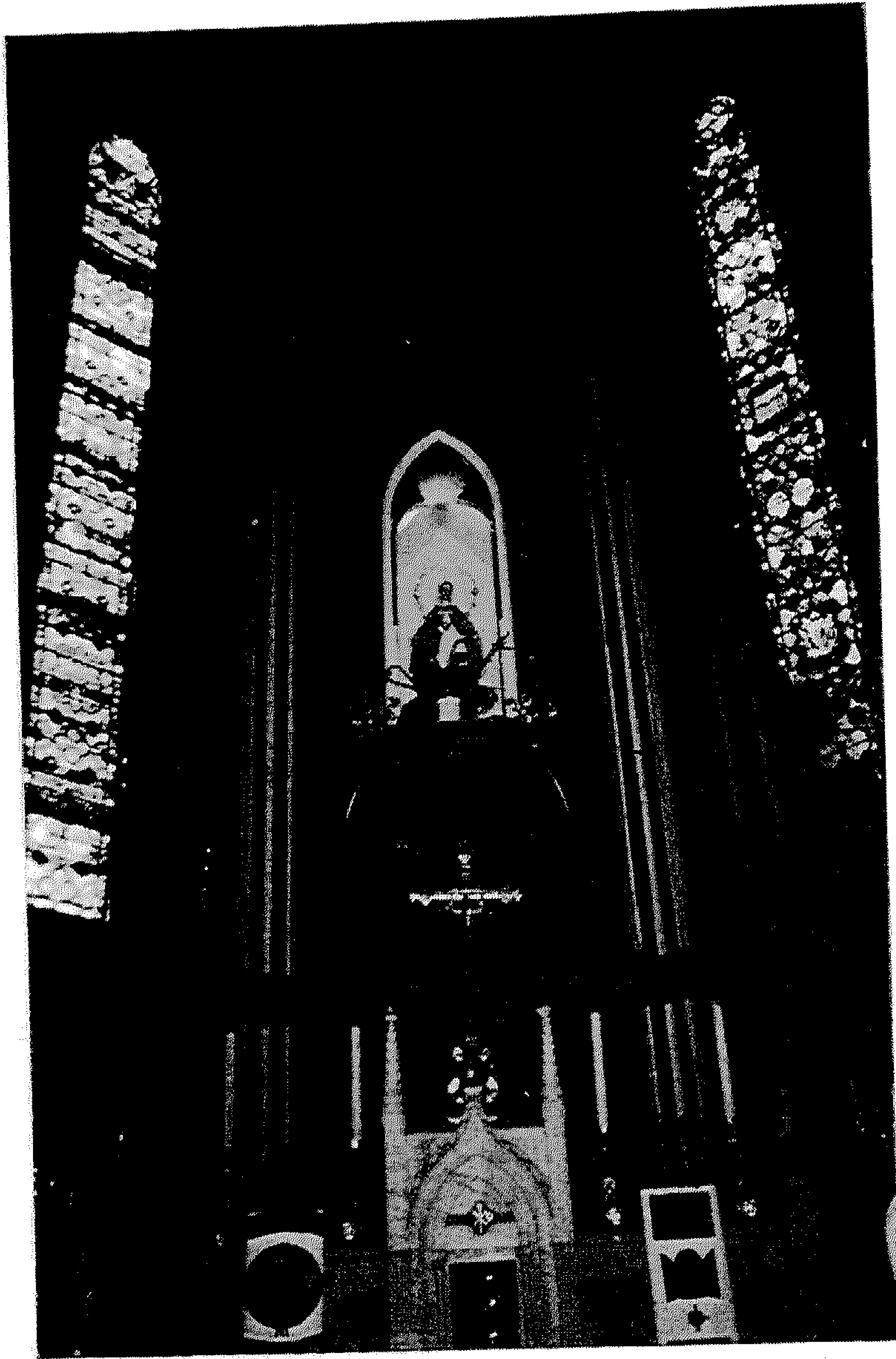
(شكل١٥٩) الرواق الأيسر لكنيسة الآباء اللعازاريين



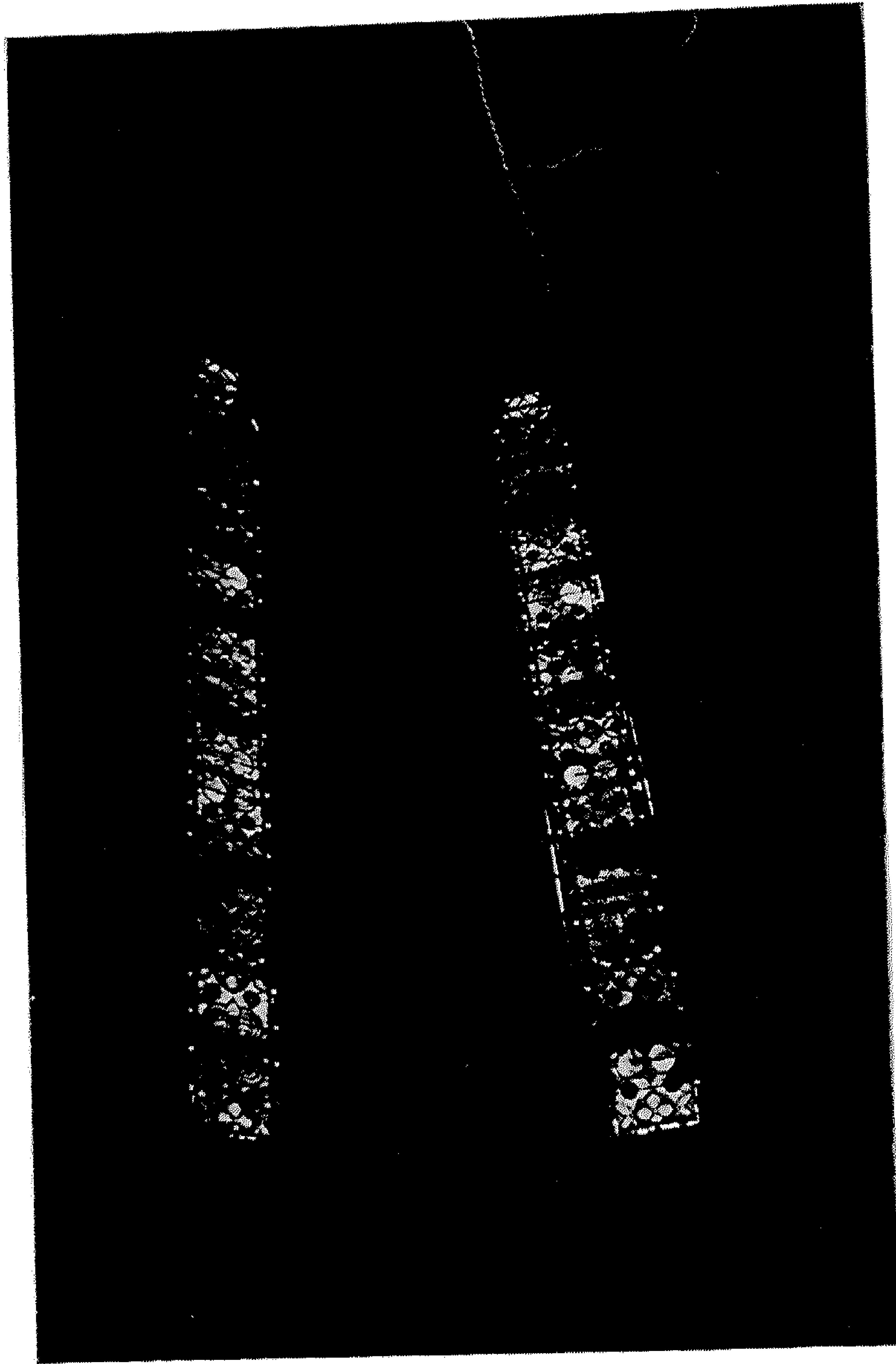
(شكل١٦٠) تصوير جدارى بالهيكل الأول على الناحية اليمنى
للمذبح الرئيسى بكنيسة الآباء اللعازاريين



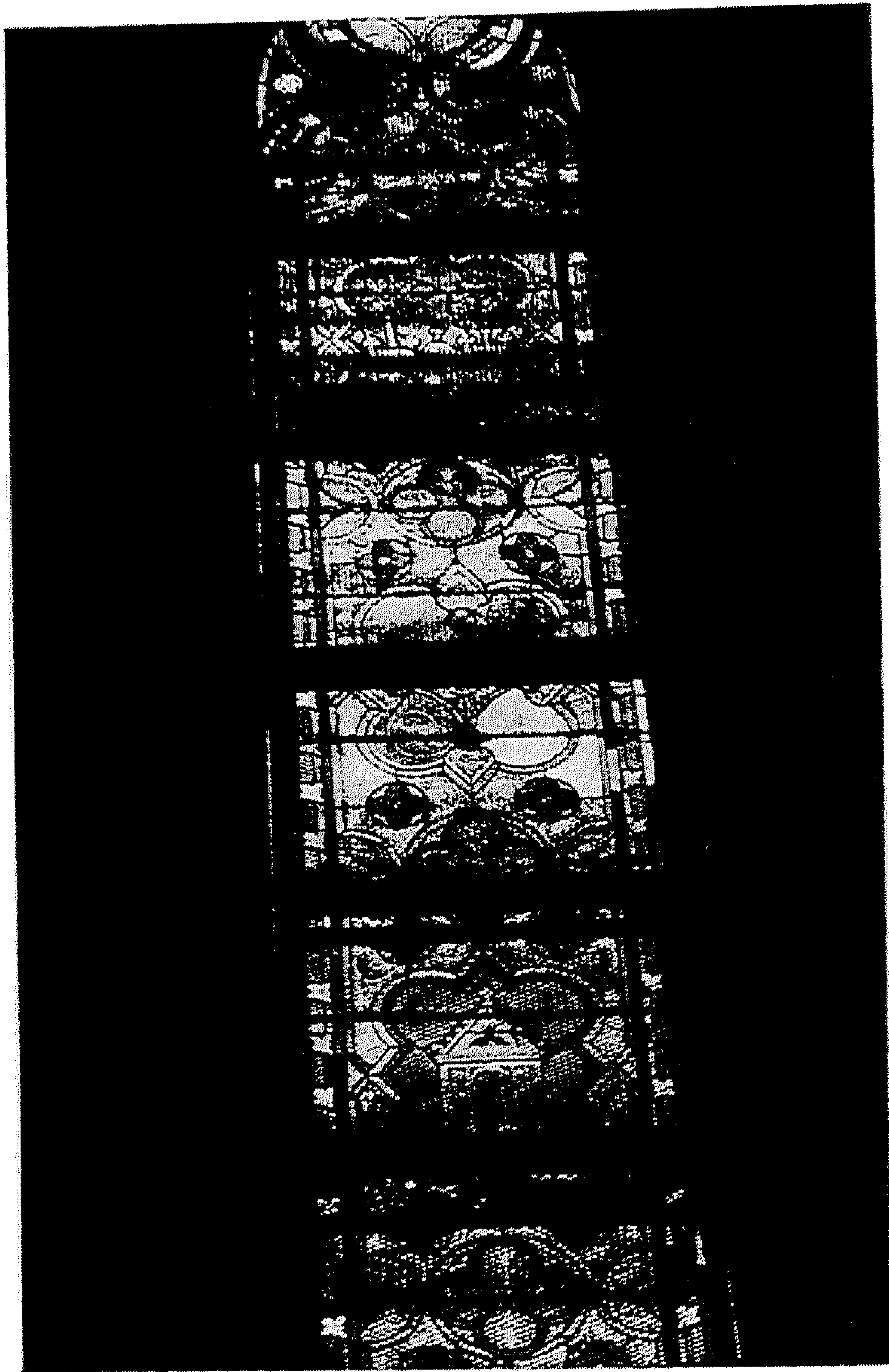
(شكل١٦١) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسى
بكنيسة الآباء اللعازاريين



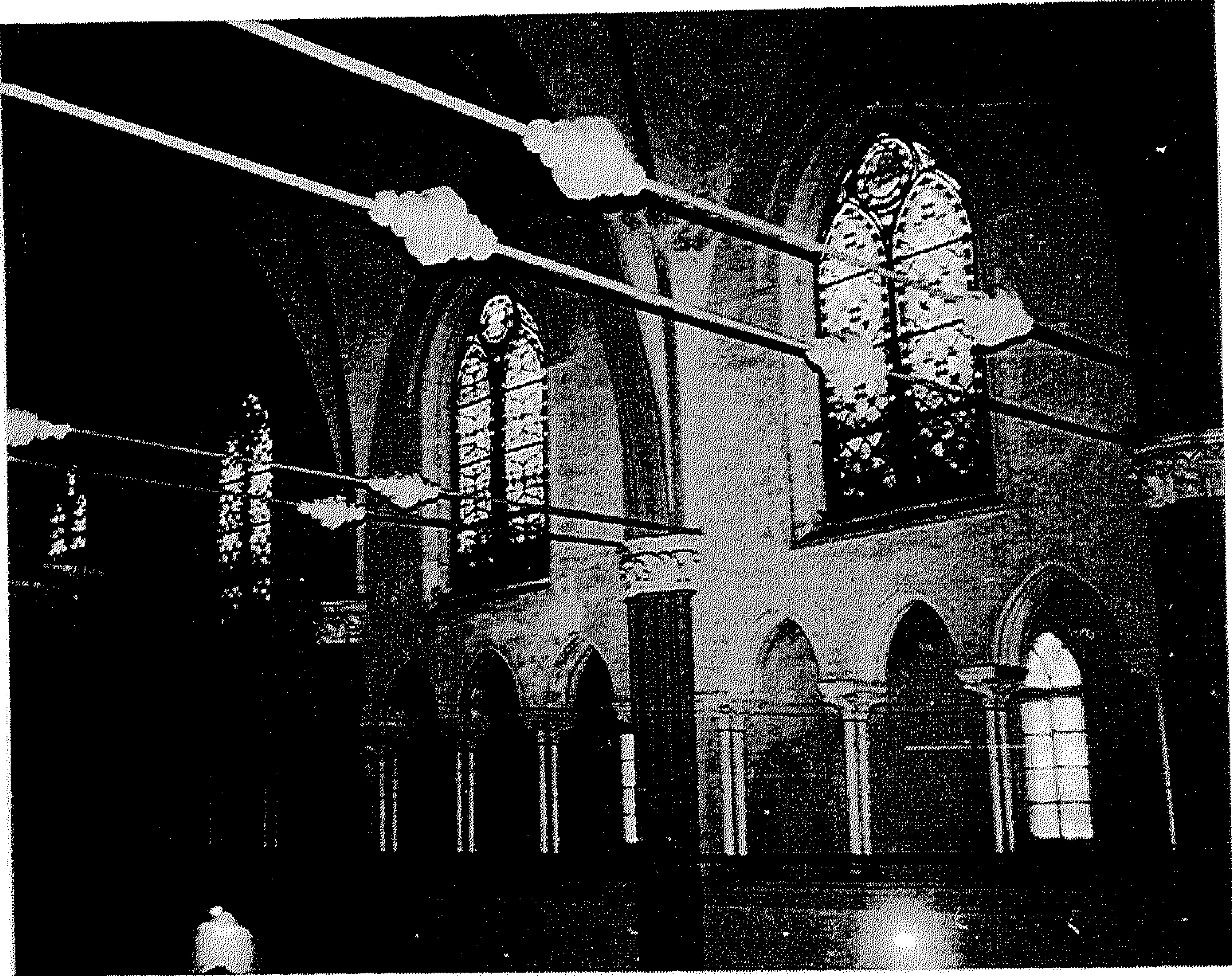
(شكل١٦٢) تمثال للعذراء فى خلفية المذبح بكنيسة الآباء العازاريين



(شكل١٦٣) زجاج ملون بالهيكل الرئيسى لكنيسة الآباء اللعازاريين

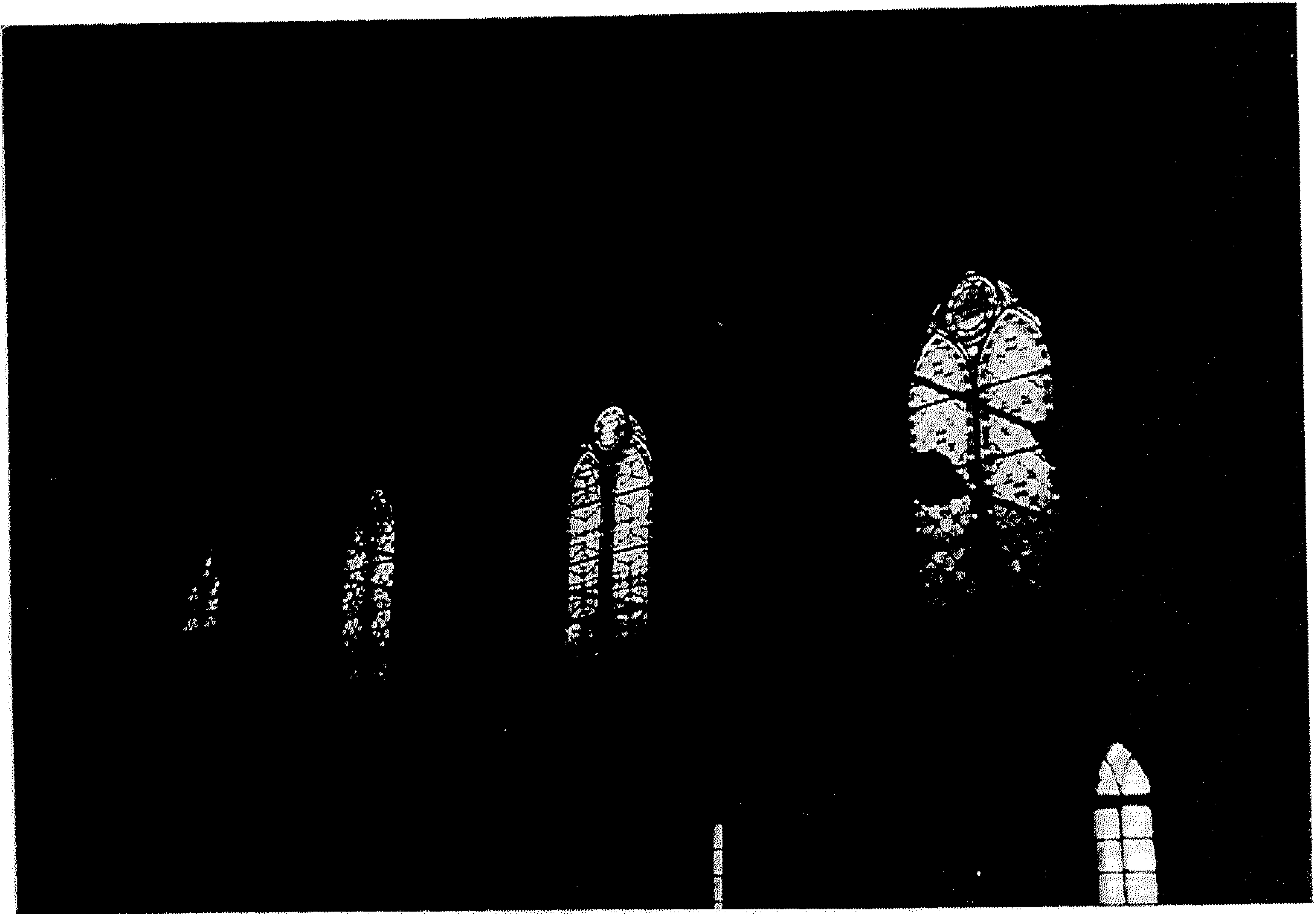


(شكل١٦٤) تفصيلية من النافذة السابقة

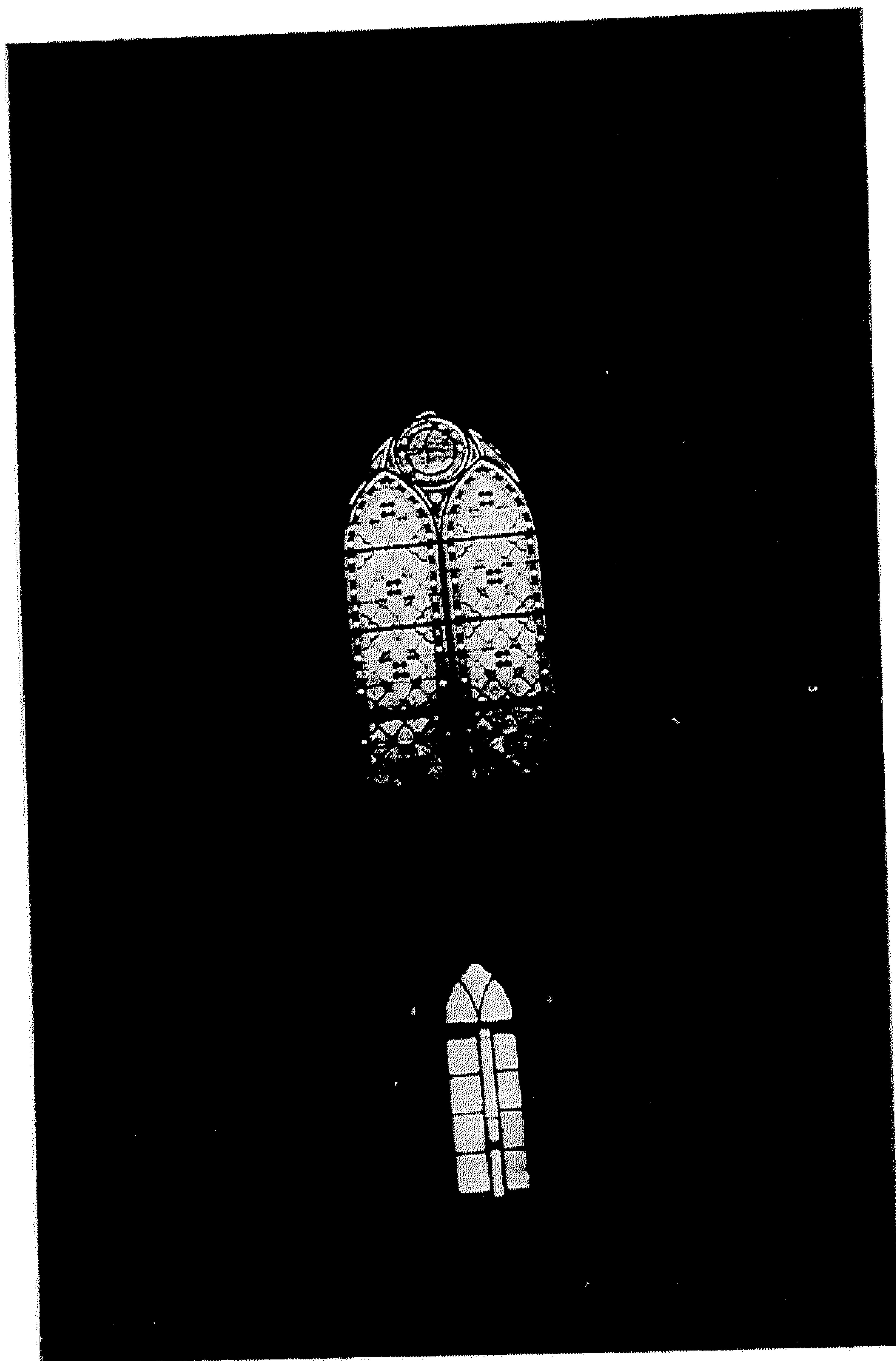


(شكل١٦٥) مجموعتين من النوافذ بالجدار الأيمن للمذبح الرئيسى

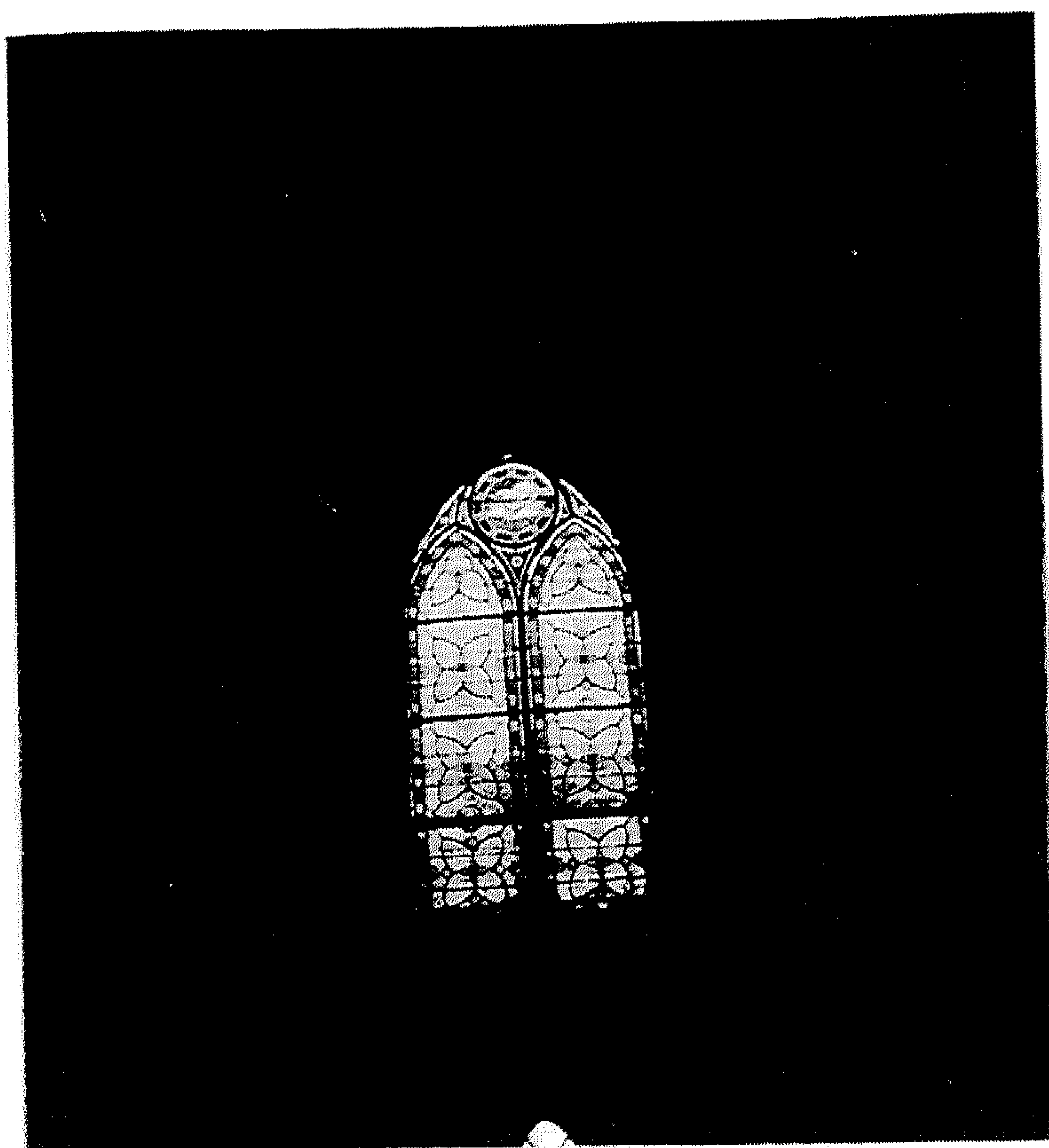
بكنيسة الآباء اللعازريين



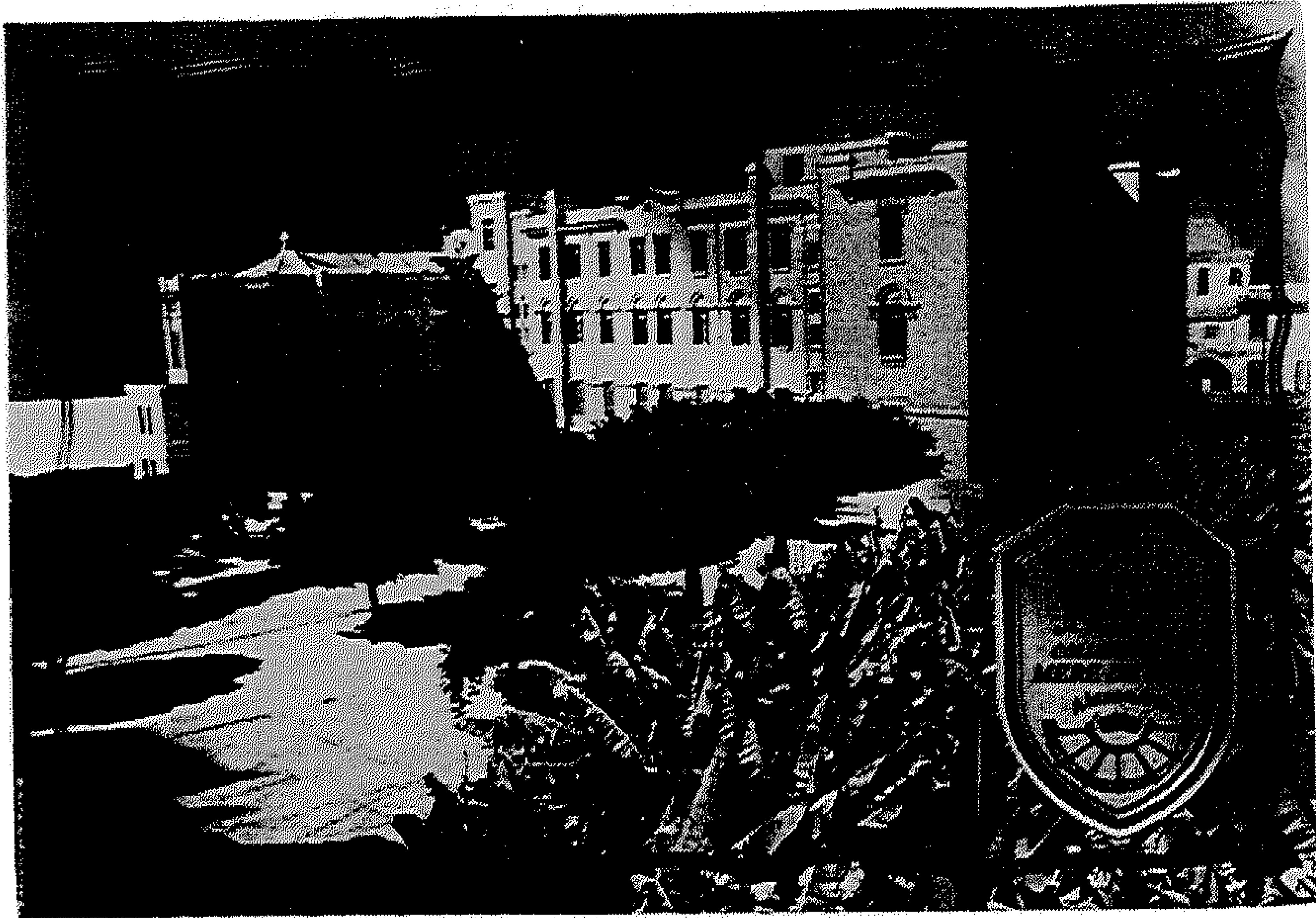
(شكل١٦٦) النوافذ السابقة يظهر بالصف العلوى منها الزجاج الملون



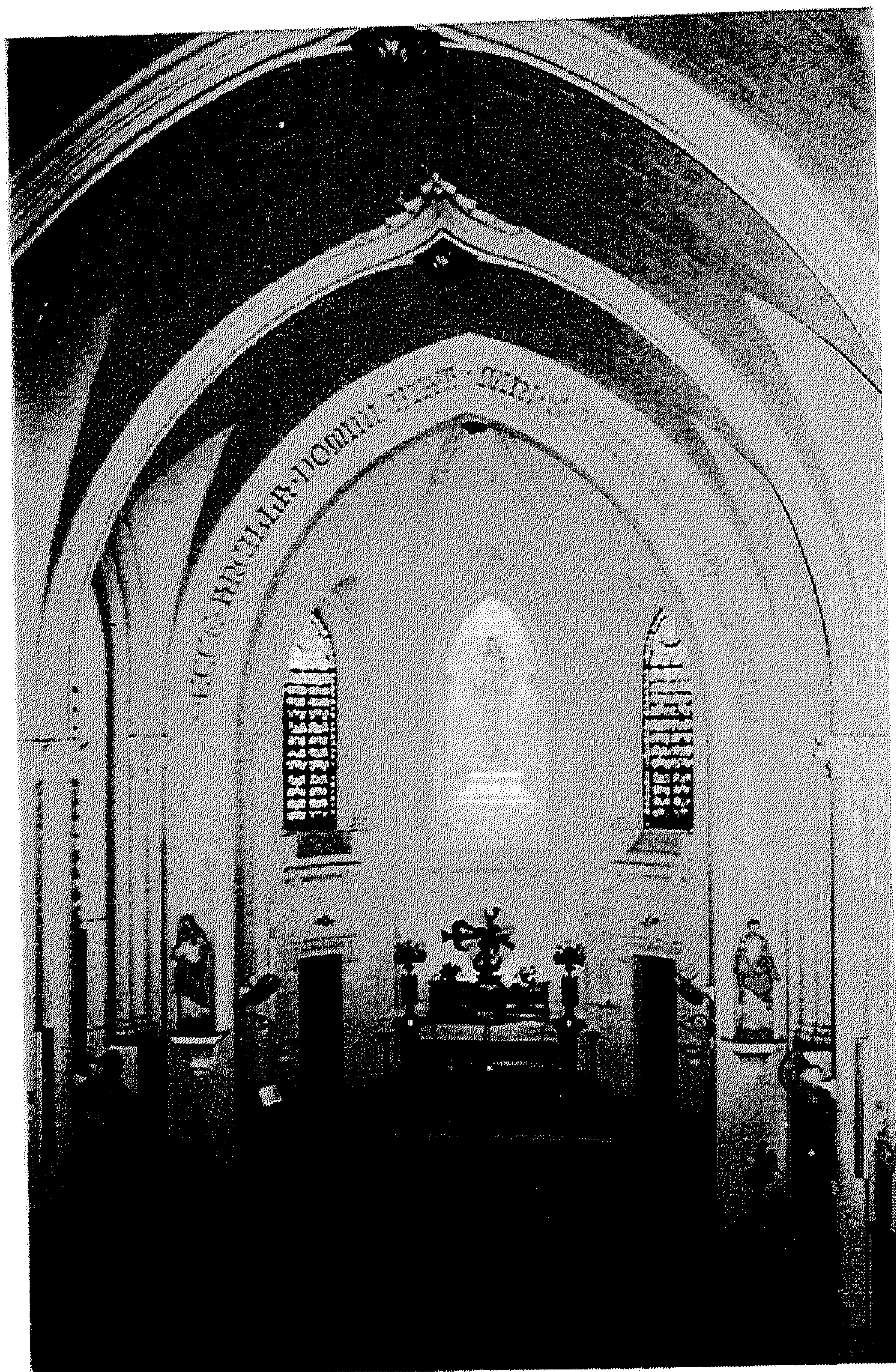
(شكل١٦٧) زجاج ملون بكنيسة الآباء اللعازاريين



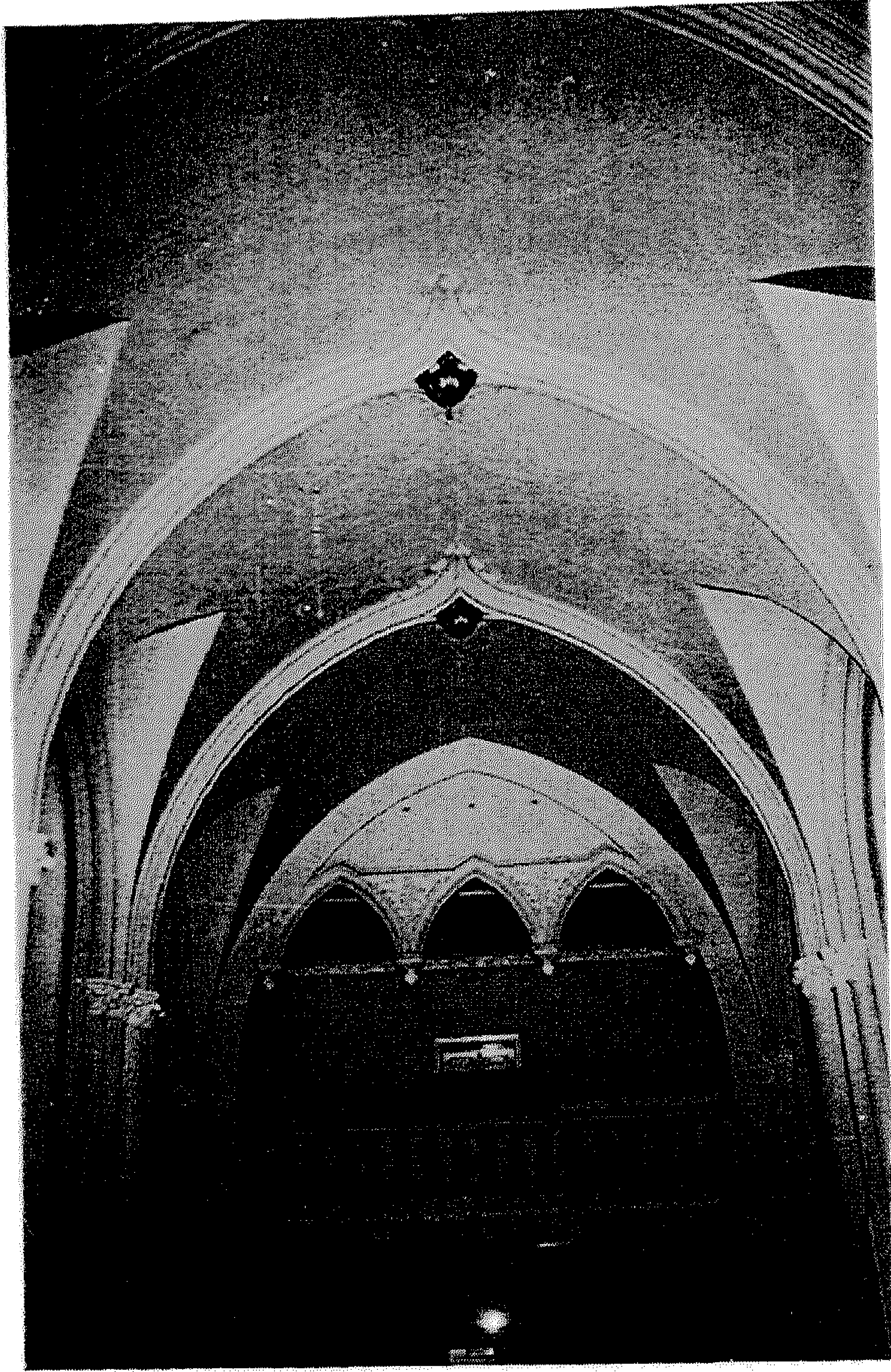
(شكل١٦٨) زجاج ملون بكنيسة الآباء اللعازاريين



(شكل١٦٩) الفناء الداخلى لكلية (الميردى ديو) بوابور المياه
١٩١١م،وتظهر الكنيسة بالناحية اليسرى من المبنى

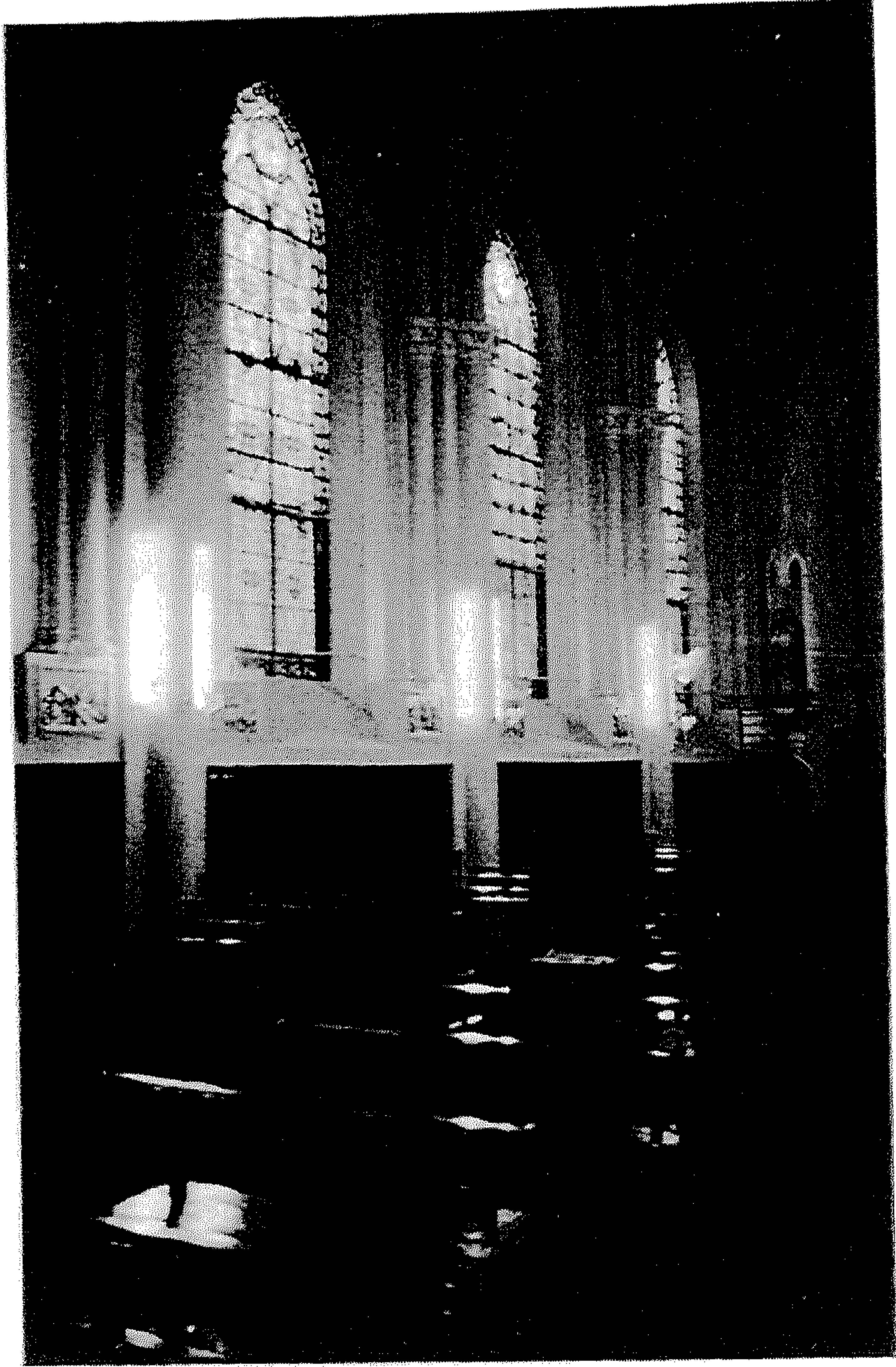


(شكل ١٧٠) منظر عام لكنيسة الكلية من الداخل

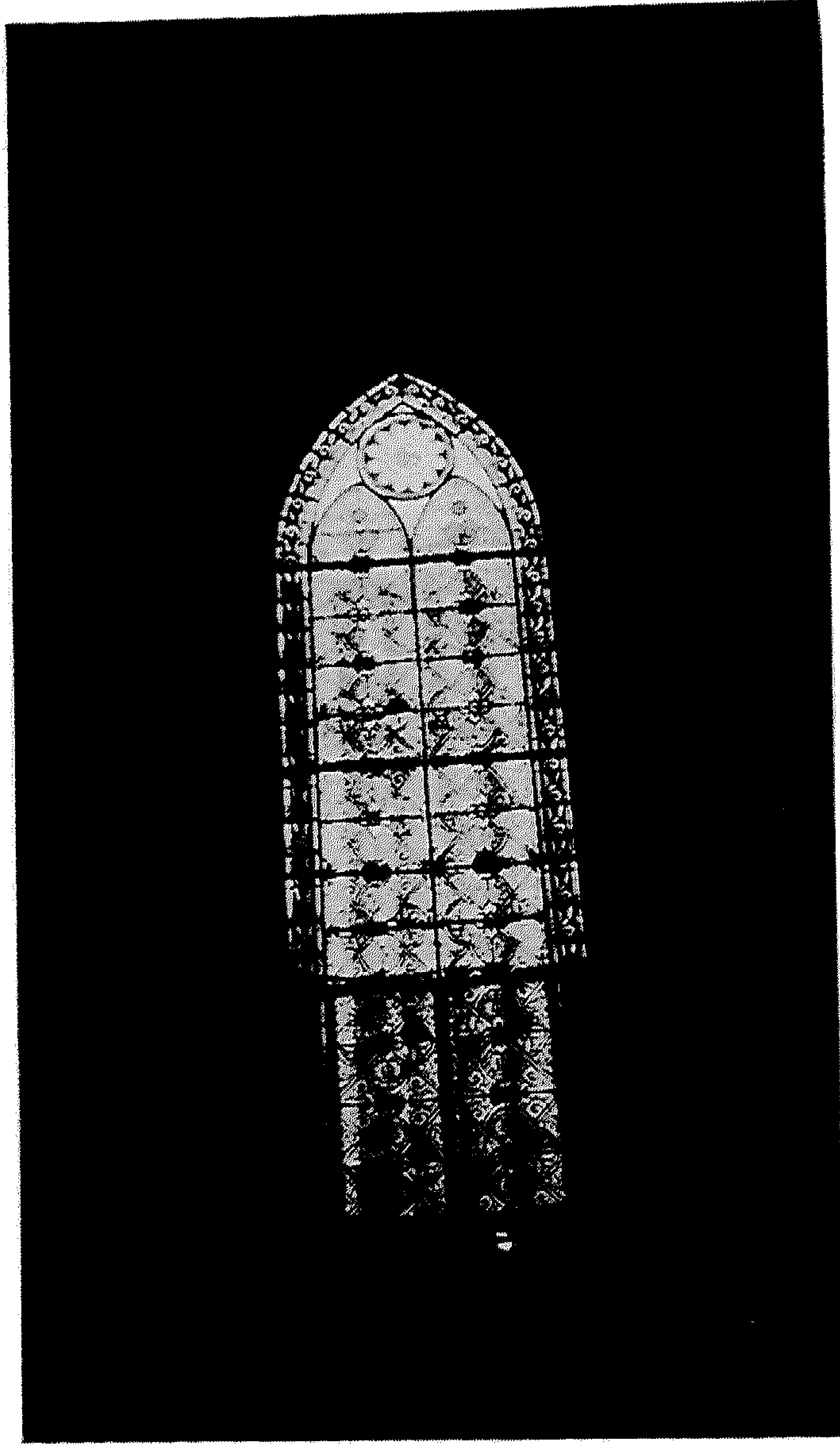


(شكل١٧١) الجهة الغربية من كنيسة الكلية

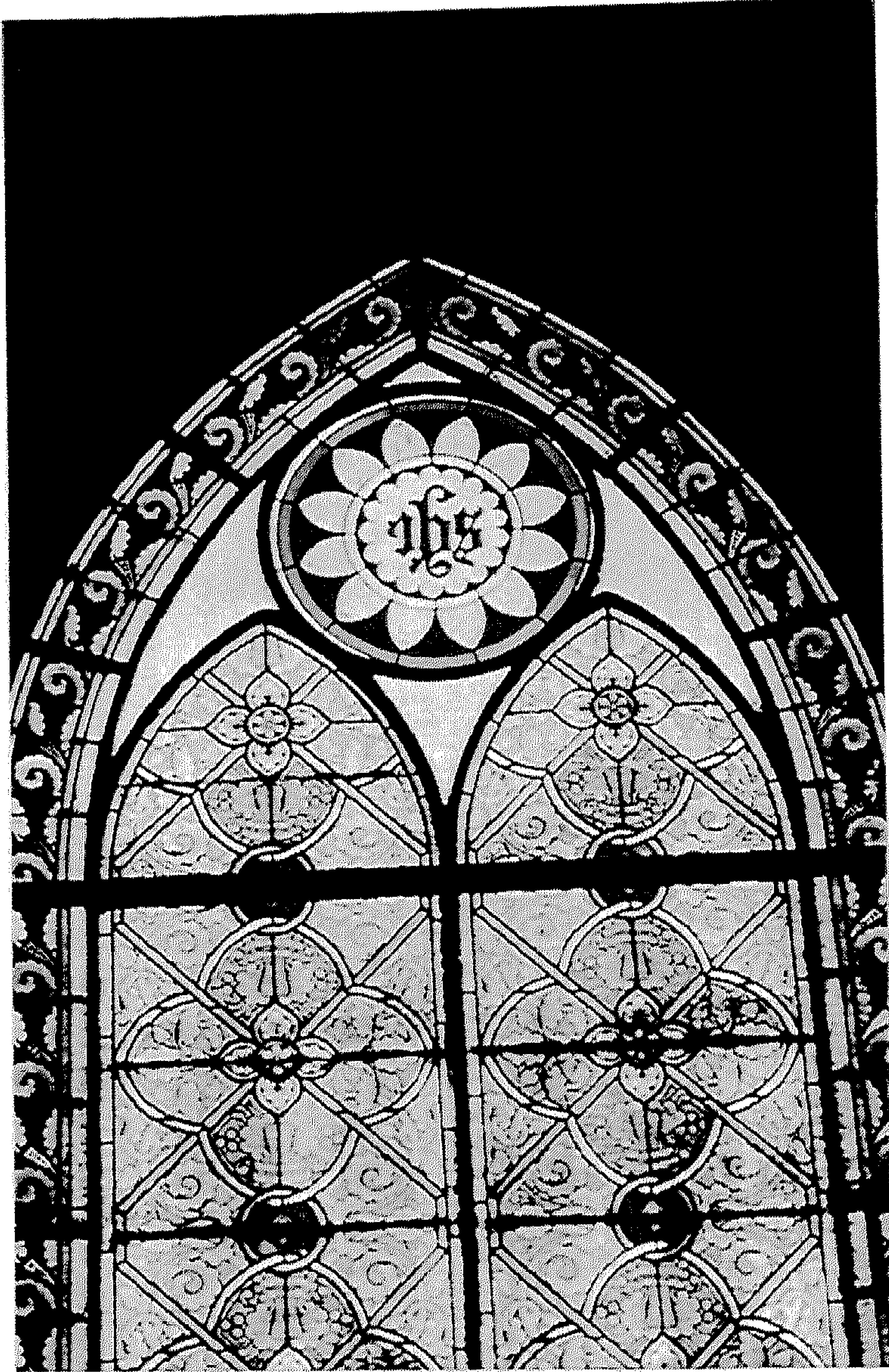
ويظهر بالشكل العقود المدببة بالسقف



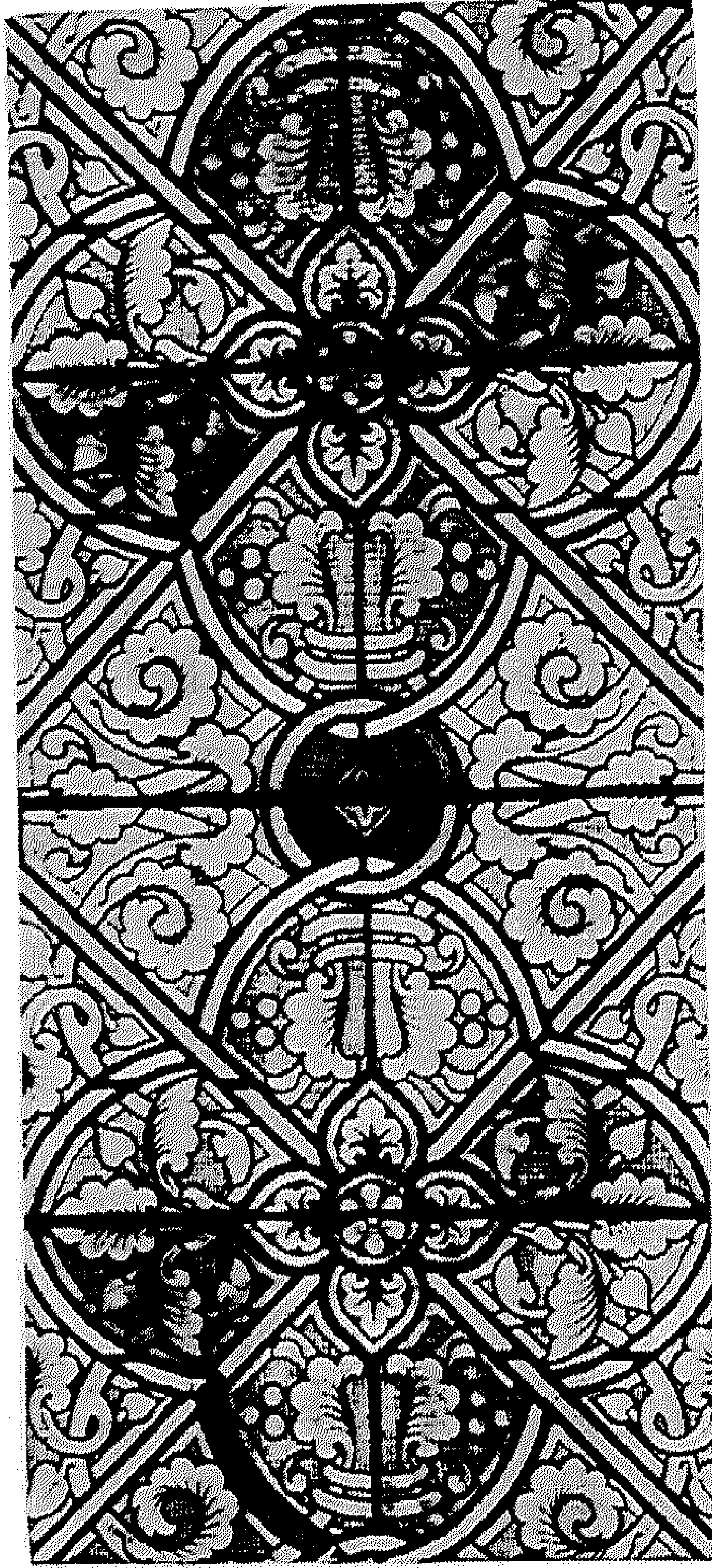
(شكل١٧٢) العقود المدببة بالجدران الجانبية تتخللها
نوافذ طولية من الزجاج الملون بكنيسة الكلية



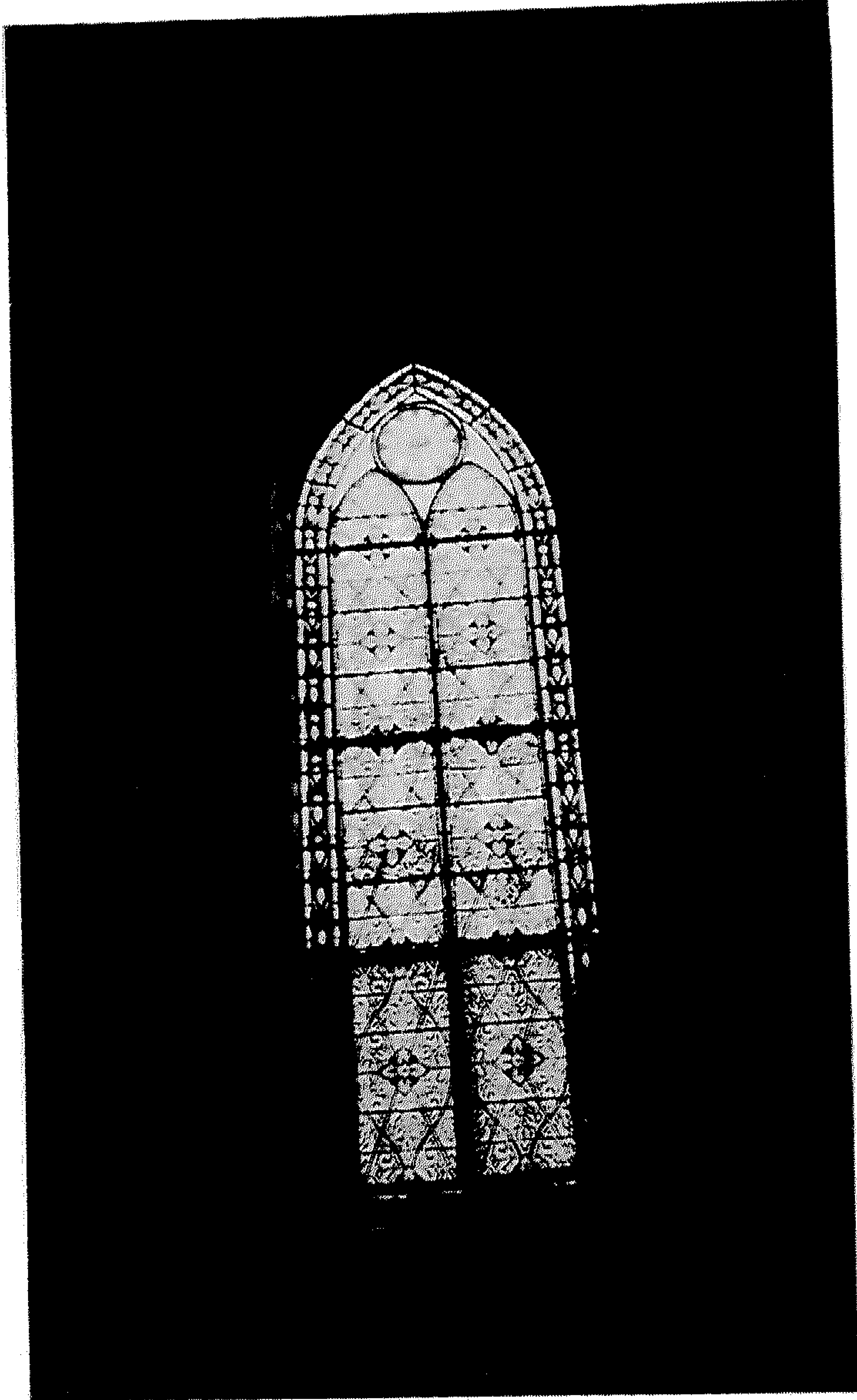
(شكل١٧٣) زجاج ملون بإحدى النوافذ الجانبية بكنيسة الكلية



(شكل١٧٤) تفصيلية من النافذة السابقة



(شكل١٧٥) تفصيلية أخرى من النافذة السابقة

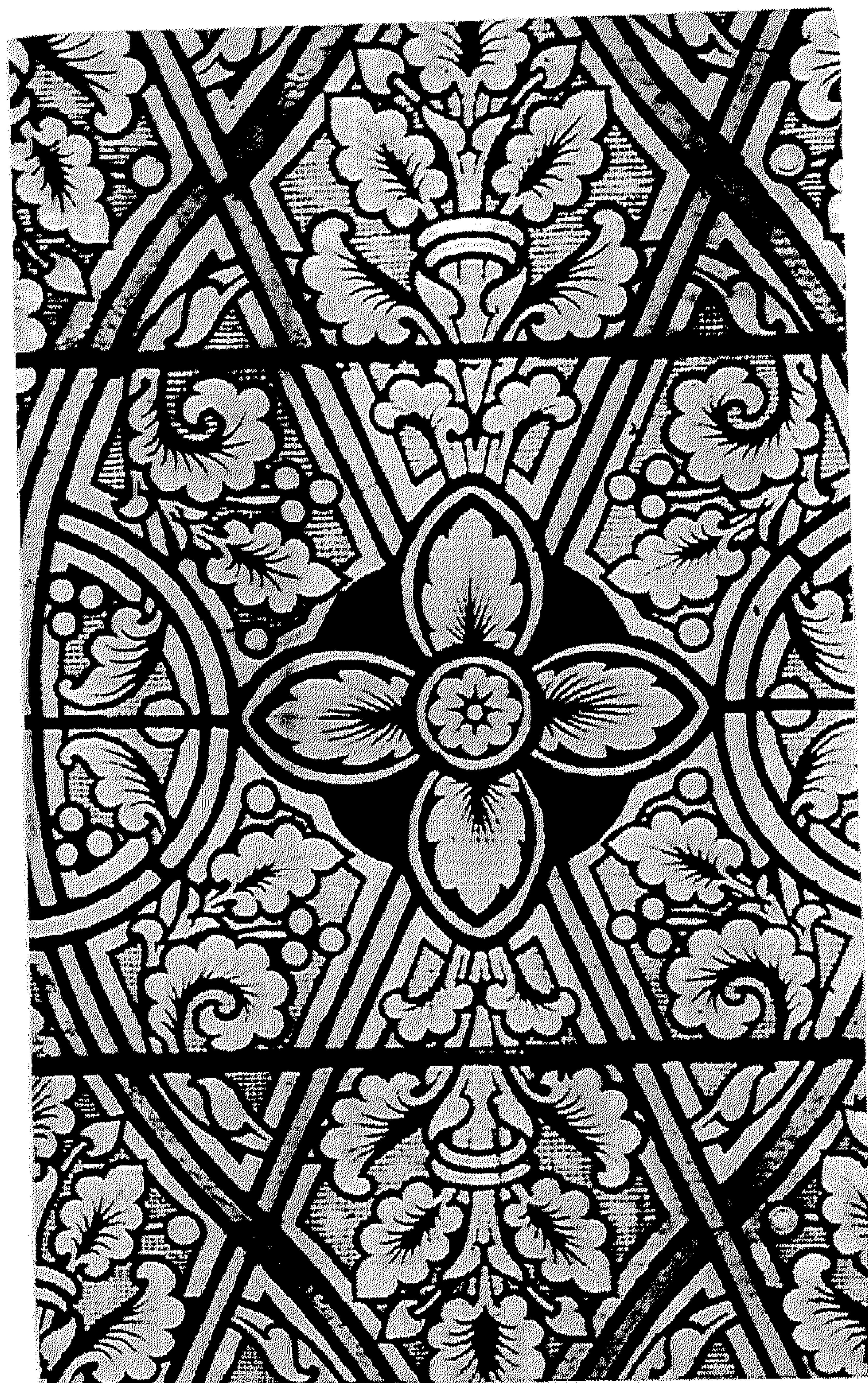


(شكل١٧٦) زجاج ملون بإحدى النوافذ الجانبية

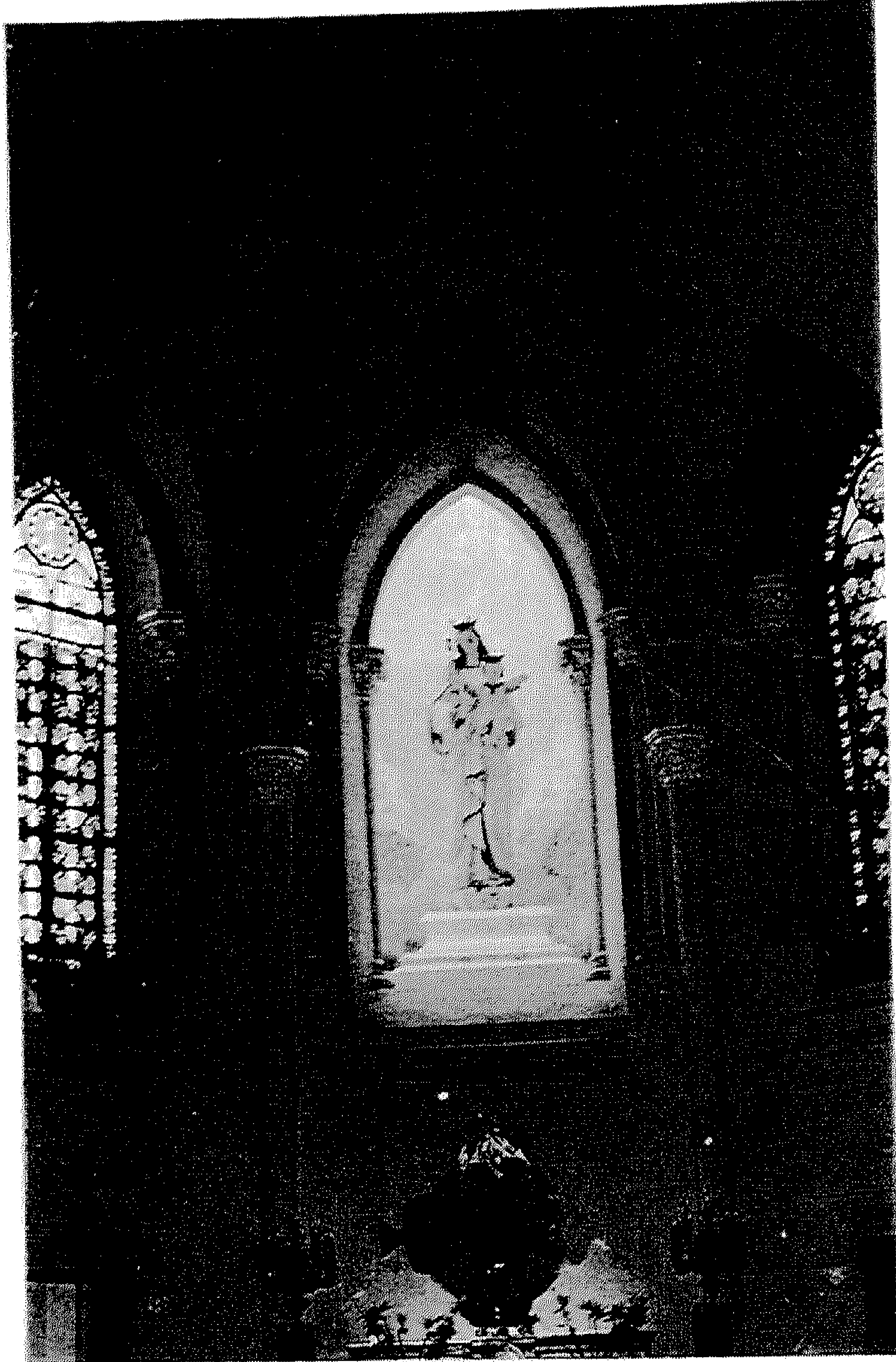
بكنيسة الكلية



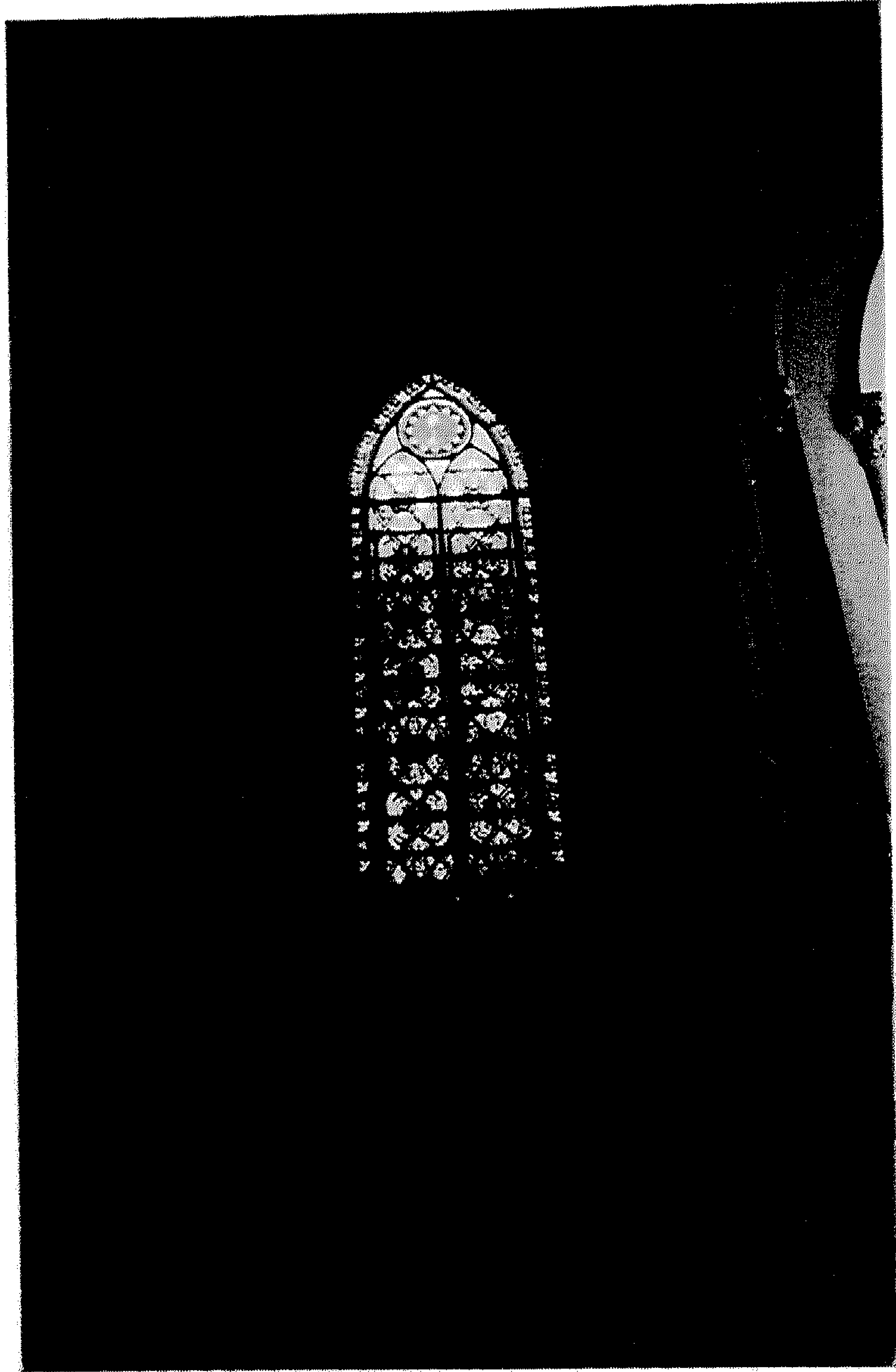
(شكل١٧٧) تفصيلية من النافذة السابقة



(شكل١٧٨) تفصيلية أخرى من النافذة السابقة



(شكل١٧٩) تمثال العذراء الذى يتوسط خلفية المذبح



(شكل ١٨٠) زجاج ملون بإحدى نوافذ منطقة الهيكل

كنيسة القلب المقدس
Sacre Coeur Church
الطائفة اللاتينية

تتبع هذه الكنيسة فى أصلها الأراضى المقدسة ..ويديرها الآباء الفرنسيسكان Franciscan .. وقد تبرع كبار أغنياء الجالية اللاتينية بالمدينة لتأسيس وتجميل هذه الكنيسة ..والتى تعتبر من أكثر الكنائس احتفاظاً بطابعها الجمالى فى المدينة حتى يومنا هذا ..وقد تم تأسيسها فى عهد **الآب لودوفيكو فوتشى Padre Lodovico Foschi** وتحت إشرافه.. وتعتبر **الكونتيسة كارولين توميتشى Comitisse Caroline Tomich** والتى كانت من أغنى أغنياء الجالية اللاتينية بالمدينة هى أكثر الذين تبرعوا من أجل بناء وتجميل هذه الكنيسة...

ويرجع الفضل الأول فى إبقاء الكنيسة بحالتها الجيدة الى يومنا هذا الى الآب لودجى لوتشيانو **Luigi Luciano** والذى قد رحل عن البلاد إلى إيطاليا فى أكتوبر ٢٠٠٠ ليتسلم موقعه الآباء المصريون ..بعد أن خدم الكنيسة لمدة تزيد عن عشرين عام .. اهتم فيها بأدّق تفاصيل أعمال الترميم والصيانة للبناء وأعماله الفنية ..

وقد بنيت الكنيسة بين عامى (١٩٢٤-١٩٢٦م) وهى تتخذ موقعها فى طريق بور سعيد بمنطقة الإبراهيمية ..وتصميم المبنى من أعمال المعمارى **ليمونجيللى Dr.Limongelli**..حسب إطّلاعي على الرسوم الهندسية الخاصة بالكنيسة ..والتى يبدو من خلالها أن المعمارى قد قدّم أكثر من اقتراح لواجهة الكنيسة الخارجية ..والتى قد استقر عليها الأمر فى النهاية وهى الموجودة حالياً (الشكل١٨١ص٣٤٨) ..وتتشابه هذه الواجهة إلى حد ما مع واجهة كنيسة سانت كاترين مما يعنى التأثر بأسلوب الباروك المبكر كما سبق اتضاح ذلك ..ولم يقف حد التشابه بين الكنيستين عند الواجهة فقط ..وإنما أيضا فى التنسيق الداخلى للأعمال الفنية الخاصة بالهياكل أو المذابح الجانبية ..غير أن كنيسة القلب المقدس قد تميزت بالمزيد من الأعمال الفنية – وخاصة التصوير الجدارى – ذات القيم الفنية العالية ..وأهمها الزجاج الملون والفسيفساء .

والجدير بالذكر أن اسم هذا المعمارى قد ورد كاملاً بأحد المواقع على شبكة الإنترنت ..بما يوضح أنه المصمم لكنيسة القلب المقدس بالقاهرة عام (١٩٣٠م) والموجودة بشارع عبد الخالق

ثروت .. وأنه قد ولد فى عام (١٨٨٠م) *،ولذلك فمن المعتقد أن يكون هذا المعمارى هو ذاته مصمم كنيسة القلب المقدس بالاسكندرية وهو دومينيكو ليمونجيللى **Domenico Limongelli**...،كما يبدو من الاسم أنه إيطالي الجنسية ..

* وفى الواجهة الخارجية وكما يظهر فى الشكل السابق ثلاثة أعمال من الفسيفساء ..أحدهم يعلو باب المدخل الرئيسى (الشكل١٨٢) ويمثل السيد المسيح وقد رُسم فى صدره قلباً كنايةً عن القلب المقدس والذى يشير الى قلب السيد المسيح نفسه ..وعلى جانبيه الملائكة تحف به ثم اثنان من الرجال قد ركعا عنده ..وقد عولجت الخلفية بقطع الأزملتى Smalti الذهبية على اختلاف درجاتها من فاتح برآق الى داكن كلما اقتربنا من الإطار الخارجى للعمل والذى قد ساعد على ربط العمل تشكيلياً مع الخطوط المعمارية للواجهة ..،أما الشكلان الآخران ..فكل واحد منهما يعلو البابين الجانبيين للواجهة ..ويمثل كل عمل منهما ملاكاً راكعاً تجاه السيد المسيح فى العمل السابق (الشكلين١٨٣، ١٨٤) بحيث يصبح هذان العملان فى مواجهة بعضهما ..وقد عولجت الخلفية فيهما أيضا بالدرجات الذهبية ..وتنوعت الدرجات اللونية المستخدمة فى الثلاثة أعمال ..كما أن الأداء الفنى والتقنى فيهم على مستوى عالى من الدقة والحرفية ..ولعلّهم من أميز الأعمال الفنية التى استخدمت فى تجميل الواجهات الخارجية للكنائس فى المدينة .

* أما الكنيسة من الداخل فمسقطها الأفقى يعتمد على شكل الصليب اللاتيني ..ويحف الإيوان الرئيسى من الجانبين اثنا عشر عمودا كورنثياً (الشكل١٨٥).. تتخللهم الهياكل الجانبية والتى تذخر بالأعمال الفنية المتنوعة (الشكل١٨٦) ..وتتوسط منطقة المذبح المفتوح بانوراما من أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران والزجاج الملون والنحت (الشكل١٨٧)..

* ويمثل موضوع التصوير الجدارى الموجود أعلى منطقة المذبح مشهد تجلّى السيد المسيح وصعوده إلى السماوات بعد صلبه بأربعين يوم ..وهو ذات المشهد الذى عرضناه فى أحد أعمال

---

* – موقع بالإنترنت تحت عنوان www.egy.com/people/98-10-01.shtml، تقرير تحت عنوان : Cairo's Belle Epoque architects

التصوير الحائطى بكاتدرائية اليونان الأرثوذكس مـن قبـل ..ولكـن مـع اختـلاف الأسـاليب فـى التصوير ..حيث عبّر الفنان هنا بحرية أكثر ،وتخلل المشهد أعمال الزجاج الملون كما نلاحظ فـى (الشكل١٨٨)، إلا أن الفنان قد أشرك هذه النوافذ الثلاثة فى التصميم ..

ويظهر فى التصميم السيد المسيح حيث يتوسطه ..وتحف به الملائكة من جميع النواحى ..منها من يبتهل ومنها من ينفخ فى الأبواق إحتفالاً بصعوده ..بينما يتهلل البشر بـهذا الحـدث على جانبى التصميم ..وبالرغم من أن هذا التصميم يتمتع بقدر كبير من الإحكام ..إلا أن المعالجة اللونية به باهتة أو أنها قد أصبحت هكذا مع مرور الوقت (الشكل١٨٩)..

وقد قام بتصميم هذا العمل وتنفيذه الفنان **بيانكاردى A.Biancardi** ..وهو فنان إيطـالي هاوى حسبما يذكر الأستاذ دُنيس إيلى Denis Elie..وهـو مـن أكـثر المـهتمين بتـاريخ وصيانـة وتجميل الكنائس الكاثوليكية بالمدينة ولاسيما كنيسة كلية سان مارك حيث يعمل هناك كموظف بالخزينة ..وكذلك كنيسة القلب المقدس حيث نشأ وترّبى بها على يد الآب لودجى .

وهذا الفنان **بيانكاردى** قد قام بجميع أعمال التصوير الجدارى المنفذة بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران بالكنيسة على مرات متتابعة ..حيث بدأها بسـقف الكنيسـة كلـه عـام (١٩٢٦م) ..ثم حدثت فيما بعد تشققات فى هذه الأسقف بسـبب أخطـاء فـى التنفيـذ الإنشـائي ..ولم يتبق من الأسقف القديمة سوى الجزء الذى سبق وتناولناه فى الحنية الموجودة أعلى منطقة المذبح ..حيث أن السقف الذى يعلو الإيوان الرئيسى بالكنيسة قـد أعيـد بنـاءه مـرة أخـرى عـام (١٩٥٢م) (الشكل١٩٠) ..وقد قُسّمت مساحته كما نلاحـظ إلى مسـطحات ذات أشـكال مربعـة ومستطيلة بها رسوم و نقوش زخرفية ..ويتوسطها جميعاً دائرة يصل قطرها إلى أكثر من اثنين من الأمتار تقريباً ..تمثل السيد المسيح ممسكاً فى يده بقلبه المقدس (الشكل١٩١) ..ويتضح من خلال هذا الشكل أن الأداء فى هذا العمل قد تطور الى الأفضـل بكثـير ..حيـث أصبحـت الألـوان أكـثر حيوية والرسم أكثر دقة ..والعمل يعتبر مـن أفضـل أعمـال التصويـر بـالمواد الملونـة علـى أسـطح الجدران والأسقف التى عرضت من خلال الكنائس الأخرى بالمدينة .

أيضاً من الأعمال التى قام بها هذا الفنان *..عملين مكملين لبعضهما فى أحـد الهيـاكل على الجانب الأيمن من الإيوان الرئيسى (الشكل١٩٢) ..حيث يتوسط المذبح تمثـال للعـذراء فـى

* ــ هذان العملان قد قام الفنان بتوقيعهما ..

خلفيته عمل من التصوير الجدارى وأمامه بضعة مقاعد كما لو أن هذا الحيز الصغير يشّكل كنيسة صغيرة جانبية ..ثم يعلو هذه الكنيسة عمل آخر من التصوير الجدارى قد نفذ فى عام (١٩٥٠م) حسب التوقيع الموجود عليه ..ويمثل هذا العمل (صعود ماريا) أو صعود العذراء الى السماء (الشكل١٩٣).. ويصور الفنان العذراء مريم وحول رأسها هالة من النور (الشكل١٩٤) ..بينما تحيط بها الملائكة من كل ناحية ..وخلفية العمل كلها تصور حركة السحب فى السماء .

أما العمل الآخر الموجود خلف مذبح هذه الكنيسة الصغيرة فهو عمل ثانوى يخدم بالدرجة الأولى القصة التى وردت عن تجلي السيدة العذراء إلى ثلاثة من الأطفال وهم رعاة للغنم (لهم ثلاثة من التماثيل الصغيرة المجاورة لتمثال العذراء) ببلدة تسمى (سانتا فاتيما) بالبرتغال وكان ذلك فى الربع الأول من القرن العشرين تقريبا ..وعندما روى هؤلاء الأطفال ما رأوه للناس كذبوهم وذهبوا معهم إلى المكان الذى قد ادعوا رؤيتهم للعذراء فيه..وكانت السماء تمطر والجو باردا ..وبين لحظة وأخرى اشتدت درجة حرارة الجو وازدادت الشمس حمية ثم تجلت السيدة العذراء ..ولذلك يطلق عليها من خلال هذه القصة (عذراء سانتا فاتيما) ..

فكان استخدام الفنان لأسلوبي النحت والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف مكملين لبعضهما البعض ..فصور فى خلفية التماثيل التى تجسد السيدة العذراء والثلاثة أطفال ..صور مجموعة من الأغنام (الشكل١٩٥) ..بينما عبر عن حمية الشمس بتصويرها متأججة أعلى رأس العذراء (الشكل١٩٢) ..وقد اختلف أسلوب تصوير الفنان فى هذا العمل والذى قد وقعه بتاريخ عام (١٩٥٢م) ..حيث ظهر ملمس الفرشاة واضحا فى التعبير عن فراء الغنم والأعشاب ورمال البرية ..

* وفيما يخص أعمال الزجاج الملون بكنيسة القلب المقدس ..فهى تعتبر من أكثر مميزات هذه الكنيسة بل وأعمال الزجاج الملون بالمدينة والتى قد تم تنفيذها فى الفترة موضوع البحث ..وذلك لما لها من أسلوب متفرد لم يتم انتشاره فى باقى الكنائس أو حتى العمارة المدنية بشكل عام .

وتنقسم أعمال الزجاج الملون بالكنيسة إلى بضعة مجموعات ..فمنها ما يمثل مشاهد قصة متتالية الأحداث ..فى كل نافذة مشهد ..ومنها ما يمثل مشاهد أحادية تحيي ذكرى أحد القديسين أو أحداث دينية وتاريخية .

ولعل أهم هذه المجموعات بالكنيسة هاتين المجموعتين على جانبي الإيوان الرئيسى بها (الشكل١٩٦) ..حيث يختلف المستوى المعمارى الذى يحمل كل مجموعة عن الآخر ..إلا أن كل نافذة سفلية تعلوها نافذة من المجموعة الأخرى ..وبينما تمثل المجموعة السفلية أحداث قصة القديس فرنسيس (مؤسس الرهبنة الفرنسيسكانية بإيطاليا)..تمثل مشاهد المجموعة العلوية تسلسل أحداث قصة السيد المسيح .. فى محاولة لربط قصتي الشخصيتين ببعضهما البعض ..بدءا من المولد ثم الجهاد فى سبيل الدين وأخيرا الموت أو الصلب .

ونبدأ بالمجموعة الأولى والتى تتكون من اثني عشر نافذة وهى المجموعة السفلية حيث تبدأ أحداثها من النافذة الأولى على يمين المذبح لتعود وتكتمل عند أول نافذة على يساره ..ويصل قطر النافذة (وهى عبارة عن نصف دائرة) إلى حوالى اثنين من الأمتار ،وتتناول المجموعة قصة حياة القديس فرنسيس الأسيزى Francois D'assise وهو أهم شخصية فى تاريخ الآباء الفرنسيسكان ..حيث أنه مؤسس بيت الرهبنة الخاص بهم ..وقد عرف بحبه للفقراء والذين قد كثرت أعدادهم بشدة فى عهده ..وكان والده تاجرا كبيرا ..فأقدم فرنسيس على هبة تجارة أبيه من الجوخ كلها إلي الفقراء ..ولبس الخيش وتملص من حياة الغنى فأحدث بذلك ثورة روحية انضم من خلالها إليه العديد من الإخوان ..حيث واجه العديد من الصعاب من أجل إرساء دعائم هذه الثورة .

وفى إحدى نوافذ هذه المجموعة على يسار المذبح(الشكل١٩٧)..يظهر القديس فرنسيس وحول رأسه هالة من النور وقد أحاط به الكاردينال (رتبة بابوية) بعباءته حيث تجرد فرنسيس من ملابسه ..حين قرر التمرد على حياة أبيه وثرائه .

وفى نافذة أخرى (الشكل١٩٨) على يسار المذبح صور الفنان القديس فرنسيس أثناء زيارته إلى مصر ومقابلته مع الملك الكامل ابن الملك العادل الأيوبي فى دمياط عام (١٢١٩م) .. حيث طلب منه السماح له ولإخوانه الفرنسيسكان بمزاولة أنشطتهم داخل مصر ..ويظهر فرنسيس فى الناحية اليسرى من النافذة فى جلبابه البني والذى قد عرف به من خلال جميع المشاهد التى تصوره فى الكنيسة الكاثوليكية ،بينما يستمع إليه الحاكم وتابعيه كما هو واضح فى الناحية اليمنى من نفس الشكل ..وفى المنتصف صور الفنان النار المنبعثة من خلال الحطب المشتعل كمركز للإضاءة بالتصميم .

أما المجموعة الثانية وهى العلوية (الشكل١٩٩) وتتكون من اثني عشر نافذة حيث تصل مساحة النافذة الواحدة إلي حوالى ١×٢,٥ م ..وتحكى المجموعة قصة السيد المسيح وهى الأخرى تبدأ من النافذة الأولى على يمين المذبح ثم تعود لتكتمل بالنافذة الأولى على يساره ..،وفى إحدى النوافذ فى الجانب الأيسر للمذبح (الشكل٢٠٠)..يشير المشهد بها الى واحدة من معجزات السيد المسيح عندما كان فى الصحراء وبرفقته عدد كبير جدا من الناس ..حيث كان يخطب فيهم ويعظهم ..وعندما أتى وقت الغذاء وسأل صحابته عما لديهم من مخزون ..فقدم له أحدهم طبقا به خمس أرغفة من الخبز وسمكتان ..ويظهر السيد المسيح فى هذه النافذة واقفا وحول رأسه هالة من النور ..فصلى على هذا الطعام الموجود وباركه فإذا به يفيض عن حاجة جميع الموجودين .

وفيما يخص هاتين المجموعتين من النوافذ ..نجد أن الستة نوافذ لكل مجموعة على يمين المذبح أى فى الجهة الشمالية ..تسطع الشمس مباشرة تجاههن فى النصف الأول من النهار..ثم تكمل دورتها لتسطع على الستة نوافذ الأخريات بالجهة الجنوبية طوال النصف الثانى من النهار ..بدرجات متفاوتة وكأنه العد التنازلى على كل نافذة بالترتيب ..وكأن هذا الانتظام يحيى من جديد كل مشهد من مشاهد القصص التى تحكيها هذه النوافذ .

وبالإضافة إلى هاتين المجموعتين يوجد بالكنيسة وكما ذكرنا من قبل العديد من النوافذ الفردية التى تحيى ذكرى أحد القديسين أو أحداث تاريخية دينية ..فعلى سبيل المثال من أجمل هذه النوافذ تلك الموجودة بالهيكل الجانبى الموجود على يمين المذبح الرئيسى على نفس ضلعه الشرقى (الشكل٢٠١)،وتمثل النافذة مولد العذراء مريم (الشكل٢٠٢) حيث تظهر فى منتصف العمل والدتها **القديسة حنة Sainte Anne** ..بينما تظهر العذراء الرضيعة وحول رأسها هالة من النور فى الثلث السفلى من النافذة (الشكل٢٠٣) .

أيضا هناك من النوافذ ما لديها صفة وظيفية بالإضافة إلى قيمتها الجمالية والدينية كتلك الموجودة على يسار المدخل ..حيث يوجد ركن التعميد وهو ركن عادة ما يقوم مصمم الكنيسة بالاهتمام به تشكيليا فيزوده بأجود وأرقى الأعمال الفنية حوله أو فى خلفيته (الشكلين٢٠٤،٢٠٥) ،حيث يظهر فى خلفية ركن التعميد عمل من الزجاج الملون يمثل القديس يوحنا المعمدان أثناء تعميده للسيد المسيح الذى طلب منه أن يفعل ذلك حتى يكون أسوة

للمسيحيين جميعا من بعده وهو ما يربط الموضوع بوظيفة العمل الفنى..والجدير بالذكر أن يوحنا هذا هو ذلك النبى الذى جاء قبل السيد المسيح ليمهد له الطريق وقتل ذبحا عندما طلبت هيروديا أن تقطع رأسه *(وهى القصة الشهيرة لسيدنا يحيى عليه السلام) ..وهذه النافذة نظرا لانخفاض مستواها بالجدار ..فهى قليلا ما تتعرض لأشعة الشمس أو الضوء المباشر .

ومن النوافذ التى تحيى ذكرى أحد القديسين تلك الموجودة على يسار تمثال السيد المسيح خلف المذبح الرئيسى ..والتى تمثل **القديسة ريتا Sainte Rita**..والتى دائما ما يصورها فنانو الكنيسة الكاثوليكية بزيها الأسود متشحة بوشاح أبيض* (الشكل٢٠٦) ..وتظهر فى هذه النافذة وقد أطل عليها النور من نافذة جانبية صغيرة أضاءت وجهها .

ونلاحظ من خلال جميع نماذج الزجاج الملون التى عرضناها بكنيسة القلب المقدس وعلى الرغم من اختلاف مساحاتها وتقسيماتها الداخلية ..أن جميعها يتسم بأداء فنى واحد وهو الميول تجاه التصوير عن طريق استخدام الضوء painting with light ..حيث تم الاستغناء عن التعشيق تقريبا ..إلا فى أضيق الحدود ..ففى أغلب الأحيان كانت تقسم النافذة إلى عدد من البلاطات الزجاجية التى يتم التصوير عليها لتكمل بعضهن البعض ..وهو ما يختلف عن باقى نماذج الزجاج الملون التى سبق وتناولناها أو سوف نتناولها فى أجزاء قادمة من هذا البحث ..

كما عمد الفنان الى إحداث تباين contrast واضح بين الدرجات اللونية المستخدمة وكذلك فيما بين درجات الظل والنور ..بل وبشدة أحيانا ..مما أضفى جوا من الإحساس الدرامى للأعمال ..والتى بدت وكأنها لوحات زيتية من عصر الباروك فى كثير من الأحيان ..

والجديد فى هذا التباين أن الفنان قد استغل الأشعة الضوئية الطبيعية فى التأكيد على المساحات الناصعة والتى غالبا ما كانت بدورها تؤكد على عنصر هام فى التصميم ..كرأس الشخصية المقدسة مثلا أو النور المنبعث منه أو تجاهه ..ولما كانت أغلب المساحات فى كثير من النوافذ هى الداكنة ..أصبح بصيص النور أو الإضاءة التى تشق هذه القتامة أكثر قوة وتأثيرا ..مما ساعد على إضفاء جوا من الرهبة والصوفية ..وهى أهم الأهداف التى يسعى إليها الفنان من خلال

* كما تذكر الأخت جولييت نعيم مرشد – كلية (الميردى ديو) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠/ ٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

* المرجع السابق .

توظيف أعمال الزجاج الملون ..حيث أن الإضاءة الطبيعية بداخل الكنيسة فى أغلب الأحيان تتميز بأنها خافتة .. كما اهتم الفنان أيضا بالحس التعبيرى ليس من خلال التلاعب بدرجات الإضاءة المتخللة من الخارج فقط ..وإنما أيضا من خلال ملامح الوجوه والحركات والإيماءات ..

ويتميز تنسيق وشكل النوافذ فى كنيسة القلب المقدس بمجموعة النوافذ السفلية بها بشكل طولى أفقى ..مما ساعد على تقليل نسبة الإضاءة المتخللة للإيوان الرئيسى بها وهو من المؤكد ما سعى إليه المصمم أصلا عندما اختار مجموعات الدرجات اللونية القاتمة .

وتعتبر مساحات النوافذ فى أغلبها صغيرة إلا أنها متعددة ..واختلف استخدام الفنان للأطر الخارجية لها من وقت لآخر ..كما حرص على وضع رمزى كلا من الأراضى المقدسة والآباء الفرنسيسكان على جميع النوافذ ..حيث كانت هذه الرموز توضع على يمين أو يسار مجموعة النوافذ السفلية ،أو فى الربع أو الثلث السفلى للنوافذ الأخرى كما يبدو فى نافذة القديسة ريتا التى سبق وعرضناها (الشكل٢٠٧) حيث يظهر من خلاله رمز الأراضي المقدسة المتمثل فى الصليب وفيما بين زوايا أضلعه أربعة صلبان أخرى ..بينما يعلوه رمز الآباء الفرنسيسكان وهو عبارة عن ذراعين يتقاطعان مع بعضهما البعض وأعلاهما صليب .

وقد كانت هذه الأجزاء ضمن اهتمامات الفنان ..حيث روعى فيها دقة وثراء الزخارف وجمالها وخاصة فى تلك النوافذ التى أضيفت لها الأطر من نفس المجموعة اللونية وهى الذهبية الناتجة عن استخدام نترات الفضة stain.. بحيث أضاف هذا التكامل الى التصميم الكلى للنافذة مزيدا من الاتزان والصقل المحكم.

والجدير بالذكر أن هذا الأسلوب قد انتشر فى أعمال الزجاج الملون فى أوروبا بالقرنين التاسع عشر والعشرين (الشكل٢٠٨) وهو لنافذة ببلجيكا عام (١٨٩٠م) ..حيث نلاحظ من خلاله تشابها واضحا بينه وبين الشكل السابق من الكنيسة ..فى الدرجات اللونية المستخدمة وكذلك فى المنطق ذاته المتمثل فى الإشارة إلى رمز معين محاط بالزخارف فى هذا الجزء السفلى من النافذة .

ويذكر أيضا أن مثل هذه الرموز قد انتشر استخدامها فى تصميمات الزجاج الملون فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وقد أطلق عليها coats of arms لأنها تعود فى الأصل الى استخدام محاربى العصور الوسطى لها على أسطح دروع الحرب الخاصة بهم ..وكان لكل محارب الرمز أو الشعار الذى يميزه عن غيره .*

---

* Lawrence Lee – Stained Glass – p46,47 .

وجميع تصميمات الزجاج الملون بكنيسة القلب المقدس (فيما عدا نافذتين صغيرتين بأحد الهياكل الجانبية مصممتان بأسلوب مختلف تماما وغير موقعتين) هى من أعمال الفنان الإيطالي الأستاذ **براف دارى Professor Brev Dari**.. حسب التوقيع الموجود على أعمال الزجاج ذاتها ..وذلك بميلانو عام (١٩٢٦م)، بل أن الفنان قد حفر اسمه على أغلب القطع الزجاجية بالأعمال وهو ما لم نشهده فى الأعمال الأخرى التى يتناولها هذا البحث (الشكل٢٠٩) ..وهو عبارة عن دائرة فى الإطار الخارجى لإحدى النوافذ يبلغ قطرها حوالى خمسة سنتيمترات ..ويذكر الأستاذ دنيس أن أعمال الزجاج الملون الخاصة بهذه الكنيسة قد صممت خصيصا لها وليست نقلا عن أى من الكنائس الأخرى بأوروبا كما يحدث فى كثير من الأحيان..

وقد خضعت بعض أعمال الزجاج الملون بالكنيسة إلى الترميمات التى نفذها **هيلموت فيرنر Helmut Werner**..والذى قد قام بالعديد من أعمال الترميم بأكثر من كنيسة بالمدينة ..وكانت جميعها على أسوأ مستوى للأداء والتقنية المستخدمة ..إلا أن لحسن الحظ أن الأجزاء التى رممت فى هذه الكنيسة صغيرة الكم والمساحة بالنسبة لكل الأعمال ..كما أن الكثير منها يبعد عن عين المشاهد بما يحفظ للأعمال الفنية قيمتها ..فلا يلاحظ أحد الترميمات الموجودة بالأعمال إلا إذا اقترب منها جدا .

* وكنيسة القلب المقدس لا تقتصر على هذا الكم من أعمال التصوير الجدارى فقط ..ففى الجزء الخلفي من مبناها .. هناك كنيسة صغيرة قليلا من يعلم عنها شيئا ،..وبالرغم من كونها مجهولة بالنسبة لعامة الناس ..إلا أنها تعتبر تحفة معمارية وجمالية لبساطتها وخاصة من الداخل ..وكذلك لما تحويه من قطع لأعمال فنية نادرة ..بعضها يرجع كما يذكر الأستاذ دنيس الى القرن السابع عشر – على حد قوله – ..كما أنه يذكر أن الفنان الذى صممها فرنسى الجنسية ..وقد تولت عائلة **فينى Oswald & Josa Finney** (إحدى العائلات الإيطالية بالغة الثراء بالمدينة فى ذلك الوقت)..وقد تولت هذه العائلة مسئولية اختيار التصميمات ونفقات التنفيذ كاملة.

وبوابة هذه الكنيسة قد صممت على الطراز القوطى ذى العقود المدببة (الشكل٢١٠) ،وقد صممت لوحة جدارية من الفسيفساء أعلى البوابة الصغيرة (الشكل٢١١) وربما كان الهدف من

اختيار هذه التقنية وبهذا الشكل التصميمى أن يكون هناك ترابط بينها وبين لوحات الفسيفساء الموجودة فى الواجهة الخارجية للكنيسة والتى سبق وتناولناها فى البداية .

وهذه اللوحة تصور السيد المسيح بعد نزوله من على الصليب (الشكل٢١٢) ومن على يمينه القديسة **ماريا المجدلانية** (كانت عاصية وتابت على يد السيد المسيح بعد أن أخرج ما بداخلها من شياطين) ..وعلى يساره القديس **يوحنا اللاهوتي** (وهو أحد الإنجيليين الأربعة)..ومن خلفه العذراء مريم .

واللوحة بها من القيم الجمالية ما يفوق مثيلاتها بالواجهة الخارجية كثيرا ..حيث أن بها مزيدا من الحرية فى الحركة والتعبير والأداء الفنى المتمثل فى الدرجات اللونية المستخدمة ..وكذلك درجات الظل والنور بثنايا الملابس والخطوط التشريحية بجسم السيد المسيح والتعبير على وجوه الأشخاص ..واللوحة كما لاحظنا على شكل نصف دائرة يصل قطرها إلى أقل من مترين تقريبا .

وفى خلفية المذبح الصغير بداخل الكنيسة قد صممت لوحة من الفسيفساء استخدمت فيه خامة الأزملتى smalti تمثل السيد المسيح (الشكل٢١٣) وهو واقفا أمام شاطئ البحر مستندا إلى إحدى الصخور ..،واللوحة تحمل الكثير من معانى الشجن ..حيث استخدمت فيها درجات الأخضر الترابية مع الدرجات الزرقاء الشاحبة ..موحية بذلك بحالة من الحزن ..أكدها الوضع الذى صور فيه الفنان السيد المسيح (الشكلين٢١٤،٢١٥) ..، كما أن أسلوب الترصيع قد فاق جميع المستويات التى سبق وتناولناها ..فالدرجات اللونية على مستوى عالى من حسن التوزيع ..والحس الرفيع فى التنقلات التدريجية .

واللوحة ليست مستوية التسطيح ..حيث أنها مقعرة إلى الداخل للتماشى مع الحركة التى يتخذها الجدار خلف المذبح وتصل مساحتها الى حوالى ٣×١,٢٠م .

* ومن الأعمال الفنية النادرة والموجودة بداخل هذه الكنيسة ..لوحة من التصوير على سطح نحاسى مطروق تمثل عدة مشاهد من القصص الدينى المسيحى تصل فى مساحاتها إلى حد المنمنمات ..حيث أن مقاس اللوحة لا يتعدى ٨٠×٩٠سم تقريبا شاملا الإطار الخارجى

(الشكل٢١٦) ..واللوحة تزخر بالدرجات اللونية المتعددة والحيوية فى آن واحد ..كما أن صغر حجم العناصر التى قام الفنان بتصويرها من خلال هذه اللوحة لم تحل دون الدقة العالية وتجسيد الملامح المعبرة عن الأحداث والظلال والتفاصيل البسيطة فى الملابس والخلفيات والمنظور وجميع العناصر التشكيلية المفترض توافرها فى عمل تصويرى كلاسيكي (الشكلين٢١٧، ٢١٨)...فهى تعتبر تحفة فنية عالية القيمة .

* وننتقل إلى آخر أعمال التصوير الجدارى الذى يتناولها البحث فى كنيسة القلب المقدس والمبانى الملحقة بها ..حيث قامت الكونتيسة كارولين توميتشى التى سبق وذكرنا أنها من أكثر أغنياء الجالية اللاتينية بالمدينة الذين قد تبرعوا لبناء وتجميل الكنيسة ..حيث قامت هذه السيدة فى وقت لاحق من الانتهاء من بناء الكنيسة بالتبرع لإقامة مشغل لمنتجات المنسوجات اليدوية لذوى الحاجة الى مزيد من الدخل ..الى جانب مسرح لإقامة الحفلات الموسيقية والغنائية ..ليلحقا بمبنى صغير مواجه للكنيسة فى نفس الفناء الخاص بها ..

وبهذا المبنى الإضافي صممت لوحة فى إحدى قاعات المشغل (والذى لم يعد به عمل) من الفسيفساء ..تمثل القديس أنطونيوس البدوانى Saint Antoine de Padoue.. ذلك القديس البرتغالى الذى اشتهر بحبه للفقراء وتوزيع المعونات عليهم ..وهو أحد الآباء الفرنسيسكان .

ولذلك فقد صوره الفنان واقفا وحوله عائلة مكونة من ثلاثة أفراد تأخذ منه الخبز ..بينما يحمل هو السيد المسيح وهو رضيع (الشكل٢١٩) ..وهى صورة روحية كثيرا ما يمثل القديس أنطونيوس من خلالها ..حيث أنه لم يعاصر السيد المسيح ..وإنما قد عاش فى القرون الوسطى .

وتوضح لنا التفصيلية (الشكل٢٢٠) مدى الدقة فى أسلوب الترصيع وخاصة فى ملامح الأوجه وتفصيلاتها واهتمام الفنان بالتصوير من حيث استخدام الدرجات اللونية المختلفة وكذلك بالرسم وتحديد الأشكال بخط خارجى outline داكن ..تأكيدا على التجسيم وإبراز الأشكال ..وتصل مساحة هذا العمل إلى حوالى ١,٢٠×٢,٥م .

* وفيما سبق ومن خلال دراسة أعمال التصوير الجدارى بكنيسة القلب المقدس ..قد استخلصنا أن هذه الكنيسة ربما تكون الوحيدة التى قد جمعت بين الثلاث تقنيات التى تميزت

بها أعمال التصوير الجدارى بشكل عام بالمدينة فـى الفترة موضـوع البحـث ..ألا وهـى الزجـاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف والفسيفساء ..حيـث أن هـذه التقنيـة الأخيرة لم تتمتع بقدر عالى من الانتشار مثل التقنيتين السـالفتين ..ولكنـها هنـا بكنيسـة القلـب المقدس قد حظت بقدر لا بأس به من اهتمـام المصممـين أو القـائمين علـى اختيـار نوعيـة الفنـون المستخدمة فى ذلك الوقت ..وهم فى أغلب الأحيان أعضاء الجاليات الأجنبية وخاصة اللاتينيـة الذين دعموا تنفيذ هذه الأعمال .

إلا أن تقنية الفسيفساء على مستوى المقارنة فيما بين جميع التقنيات المسـتخدمة داخـل الكنيسة وملحقاتها من مبان أخرى لم تأخذ فى أوضاعها قدرا كبيرا من الاهتمام ..حيث أنها قد وظفت فى الأماكن المعزولة ..أى أنـها لم تكـن ضمـن الخطـة التجميليـة الشـاملة للكنيسـة منـذ البدايـة.

وفيما يخص الزجاج الملون بكنيسة القلب المقـدس ..فنسـتطيع أن نجـزم بـأن الأسـلوب المستخدم فى تصميمه لم ينفذ بهذا الشكل الواسع فى المدينة كما فى هذه الكنيسة..والتـى بذلـك تكون قد تفردت بهذا الأسلوب والذى يعتبر من أجمل وأرقى الأساليب الموجودة بالاسكندرية..

وإذا كانت هناك محاولة من خلال هذا الجزء من البحث للاستدلال على تأثير الحركات الفنية – تطورها وتداعياتها – فى مجال العمارة والفنون المتعلقة بها مثـل التصويـر الجـدارى فـى عمارة مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ،فإن من أفضل الأمثلة على ذلك كنيسة القلب المقدس بتأثيرات الباروك الواضحة فى تصميمها المعمارى وأسـلوب التصويـر المتبـع علـى الألـواح الزجاجية ..مع ندرة استخدام إمكانية التعشيق..وهو الأسلوب الذى كان سائدا فى أوروبا بالفعل فى القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث كانت ألوان المينا enamel تسـتخدم للتصويـر علـى أسطح الزجاج الشفافة مما سهل على الفنانين فى ذلك الوقت الحصول على العديد من الدرجات اللونية للتصوير..،وبالرغم من تنفيذ أعمال كنيسة القلب المقدس فى وقت حديـث كـانت جميـع الورش الفنية فى العالم قد تعرفت فيه على التقنيات الحديثة فى أعمال الزجاج الملـون – تصويـر أو تعشيق – إلا أن الفنان المصمم قد اختار أن ينقل تأثيرات عصر الباروك متكاملـة تـأكيدا علـى الوحـدة العضويـة بـين العمـارة وفنـون التصويـر الجـدارى ..وعلـى الأصـول الأوروبيـة فـى

التصميم..،وبالرغم من النتائج الرائعة التى قد لاحظناها فى أعمال كنيسة القلب المقدس ..إلا أن مؤرخى الفن يعتبرون هذا الأسلوب فى استخدام الزجاج الملون هو فترة انحدار لمستوى هذا الفن..

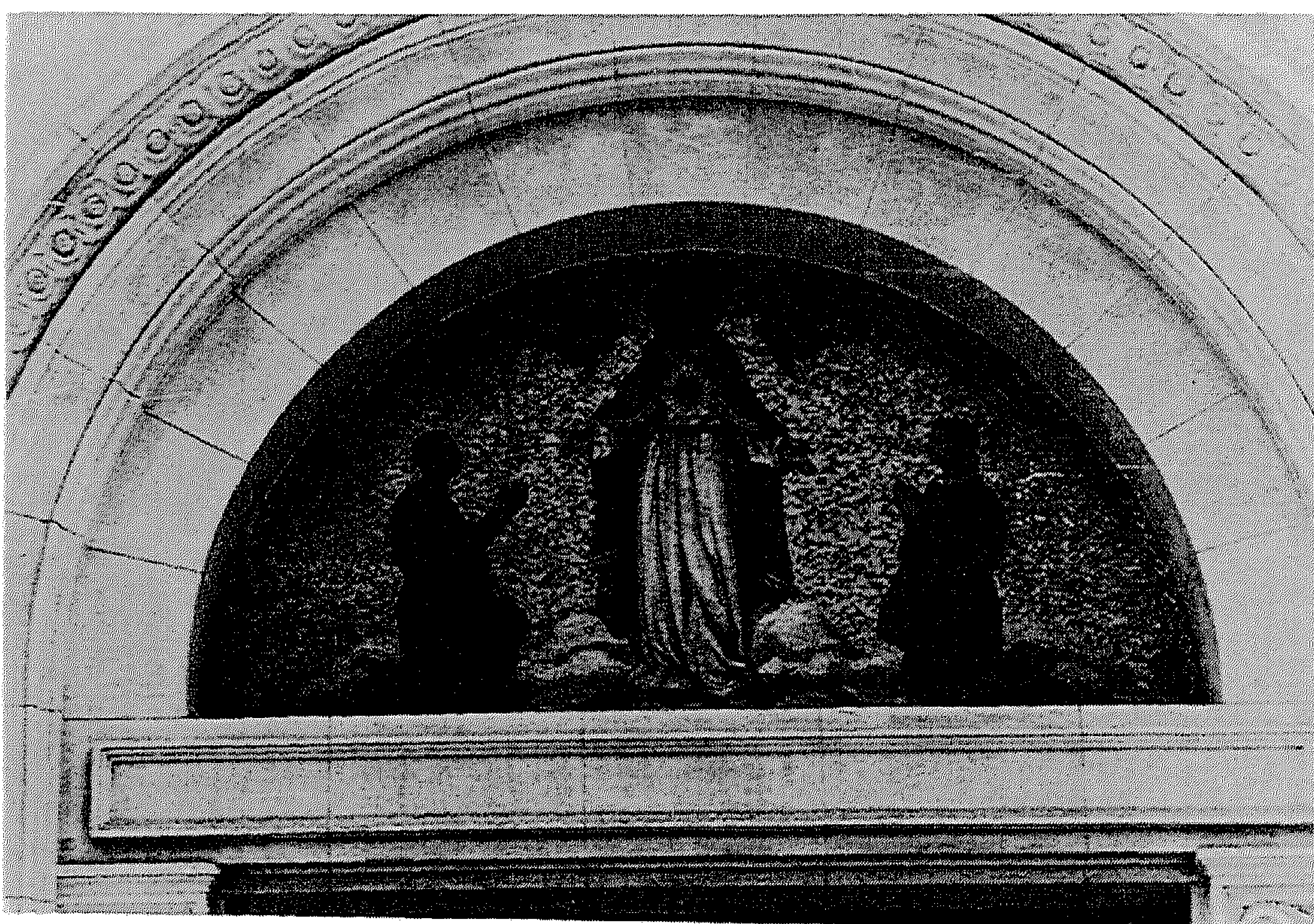
أما أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف التى قد نفذت بالكنيسة ..فبالرغم من أن مصممها هو فنان واحد ..إلا أن الأسلوب الخاص به قد اختلف من جدارية إلى أخرى ..ولعل السبب واضح فى ذلك ..وهو اختلاف الفترات الزمنية التى قام فيها بالأعمال ..مما أضاف له مزيدا من الخبرة فى الأداء وربما فى التقنية أيضا ..حيث أن الجدارية القديمة الموجودة فى الحنية التى تعلو منطقة المذبح ..قد تشققت وبدأت الأسطح العلوية للألوان فى تكوين قشرة ..سرعان ما تتهاوى ..وهى بحاجة الى أعمال ترميم سريعة ..

وبشكل عام تعتبر كنيسة القلب المقدس من أجمل وأفخم الكنائس الموجودة بمدينة الاسكندرية ليس فقط على مستوى أعمال التصوير الجدارى ..وإنما أيضا بالنظر الى جميع أنواع الفنون الأخرى التشكيلية المستخدمة فيها .

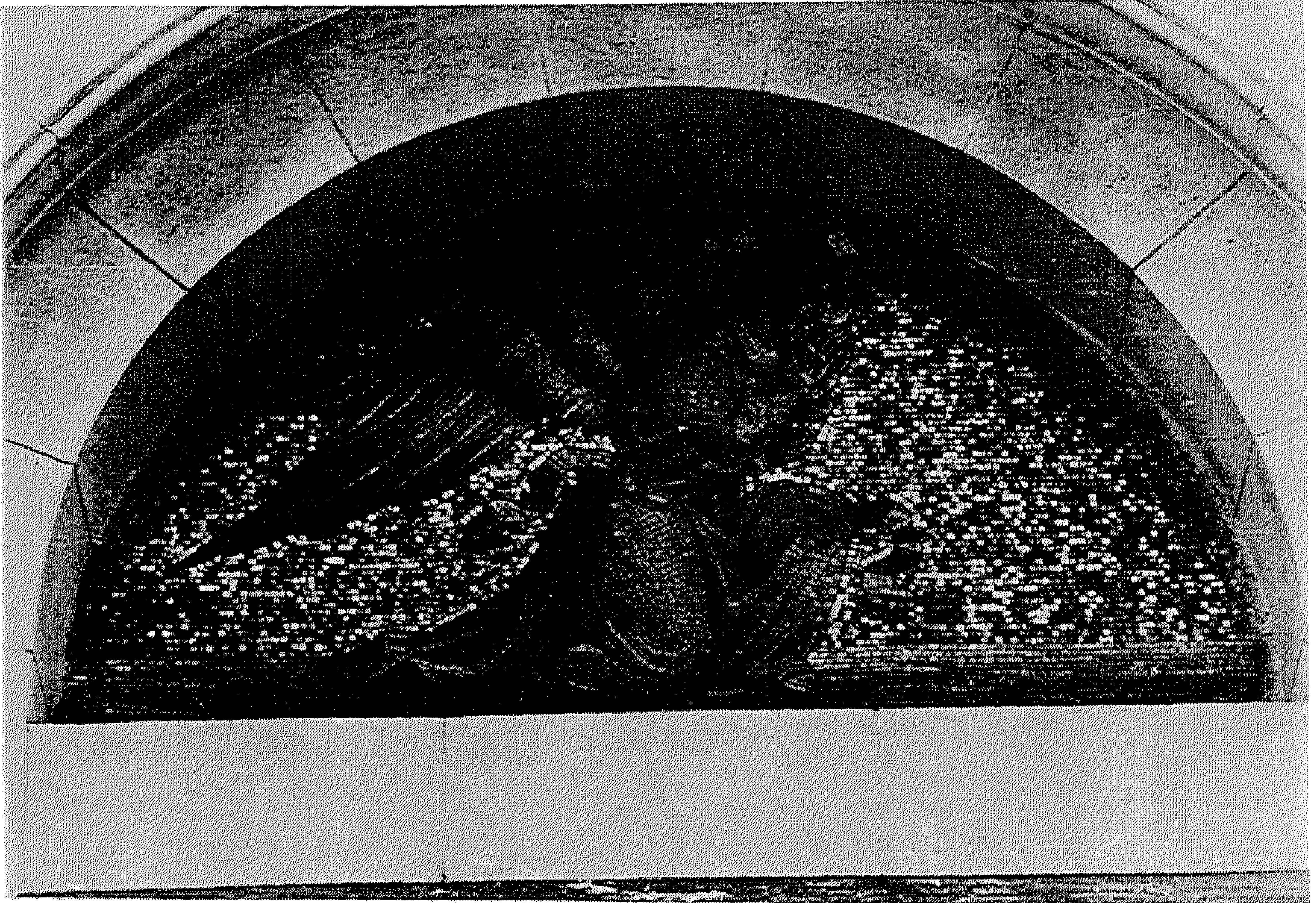


(شكل١٨١) واجهة كنيسة القلب المقدس

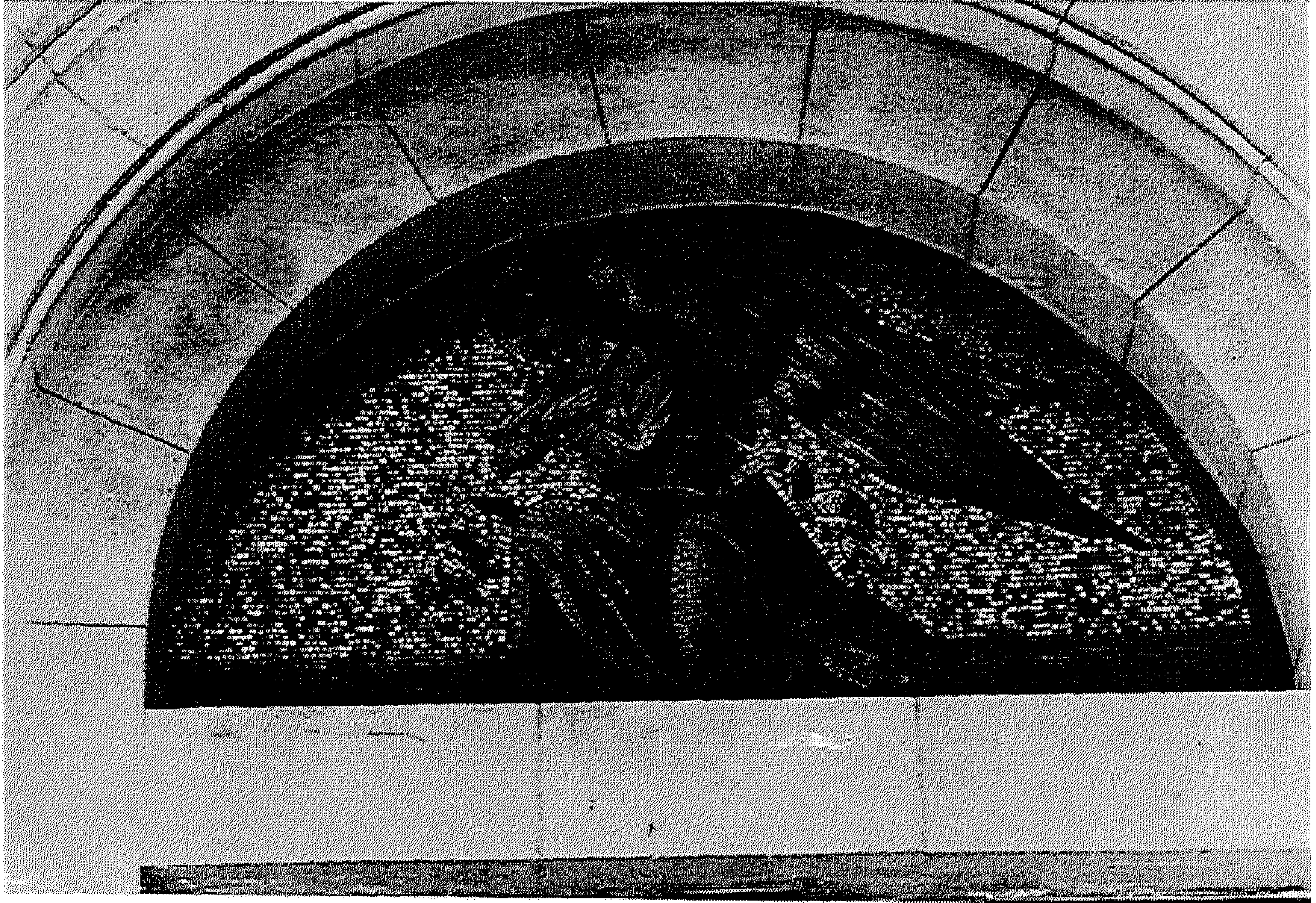
بالإبراهيمية (١٩٢٤-١٩٢٦م)



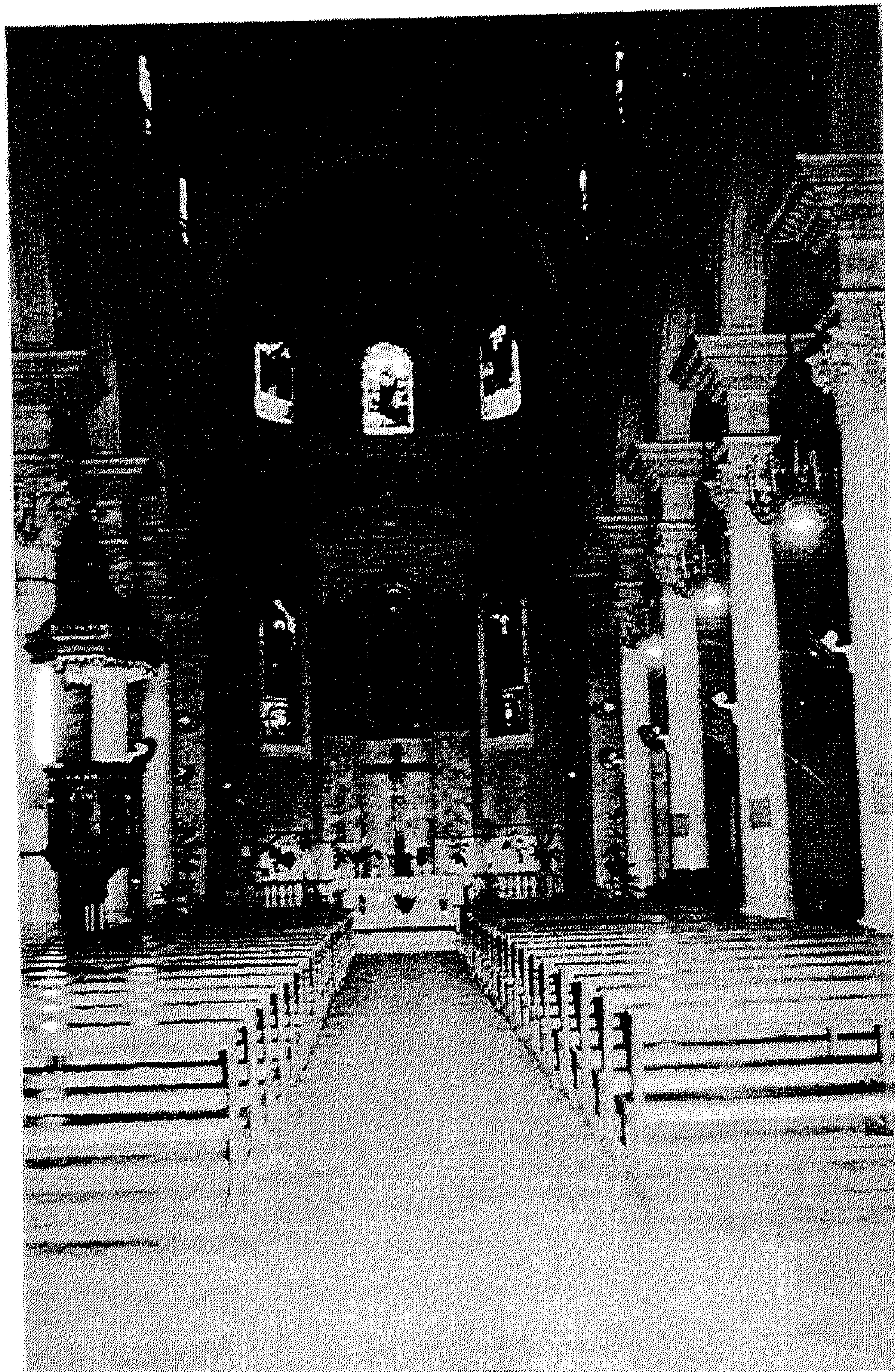
(شكل١٨٢) فسيفساء أعلى باب المدخل الرئيسى الخارجى للكنيسة



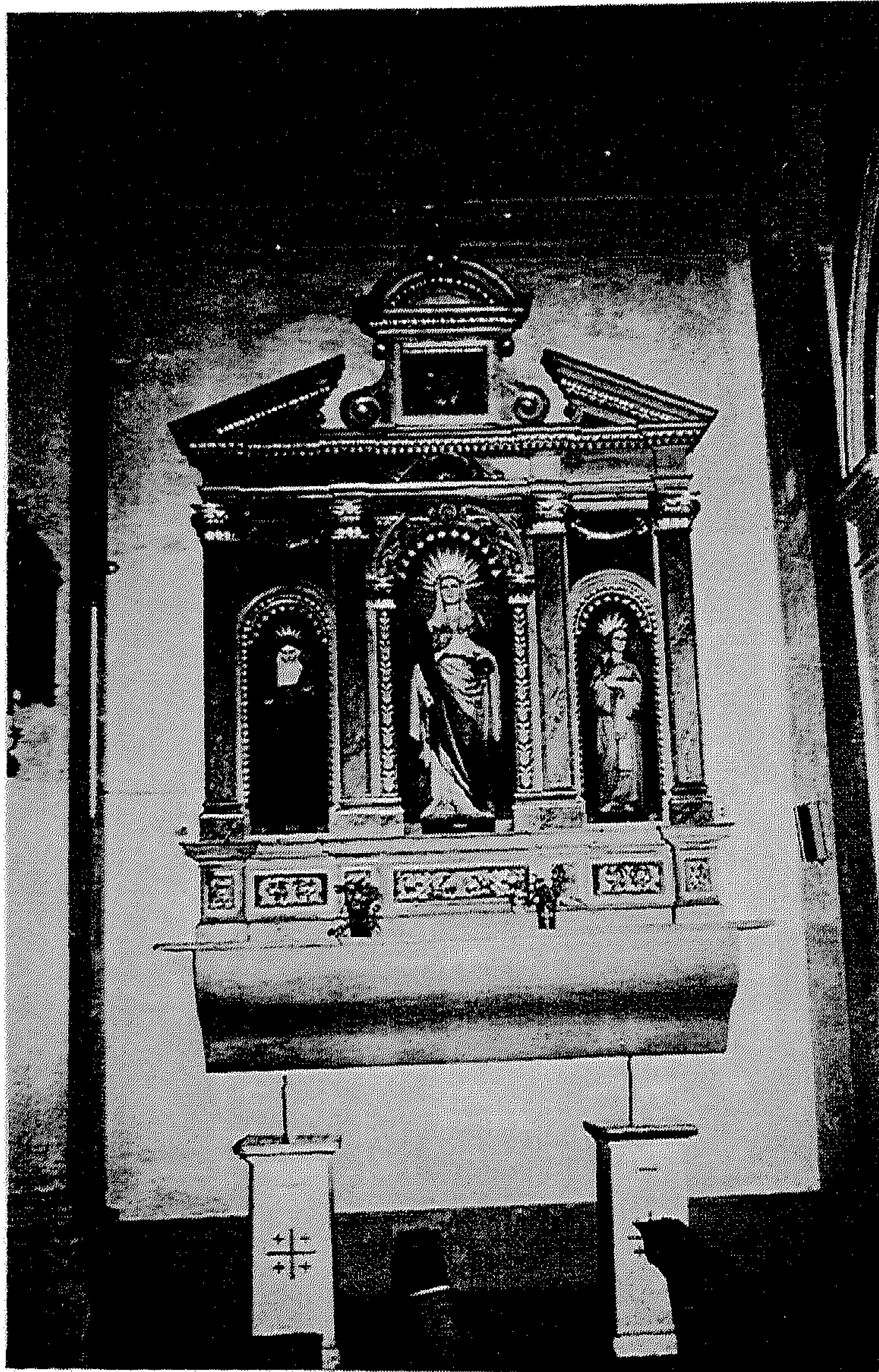
(شكل١٨٣) فسيفساء أعلى باب المدخل الأيمن الجانبي الخارجي للكنيسة



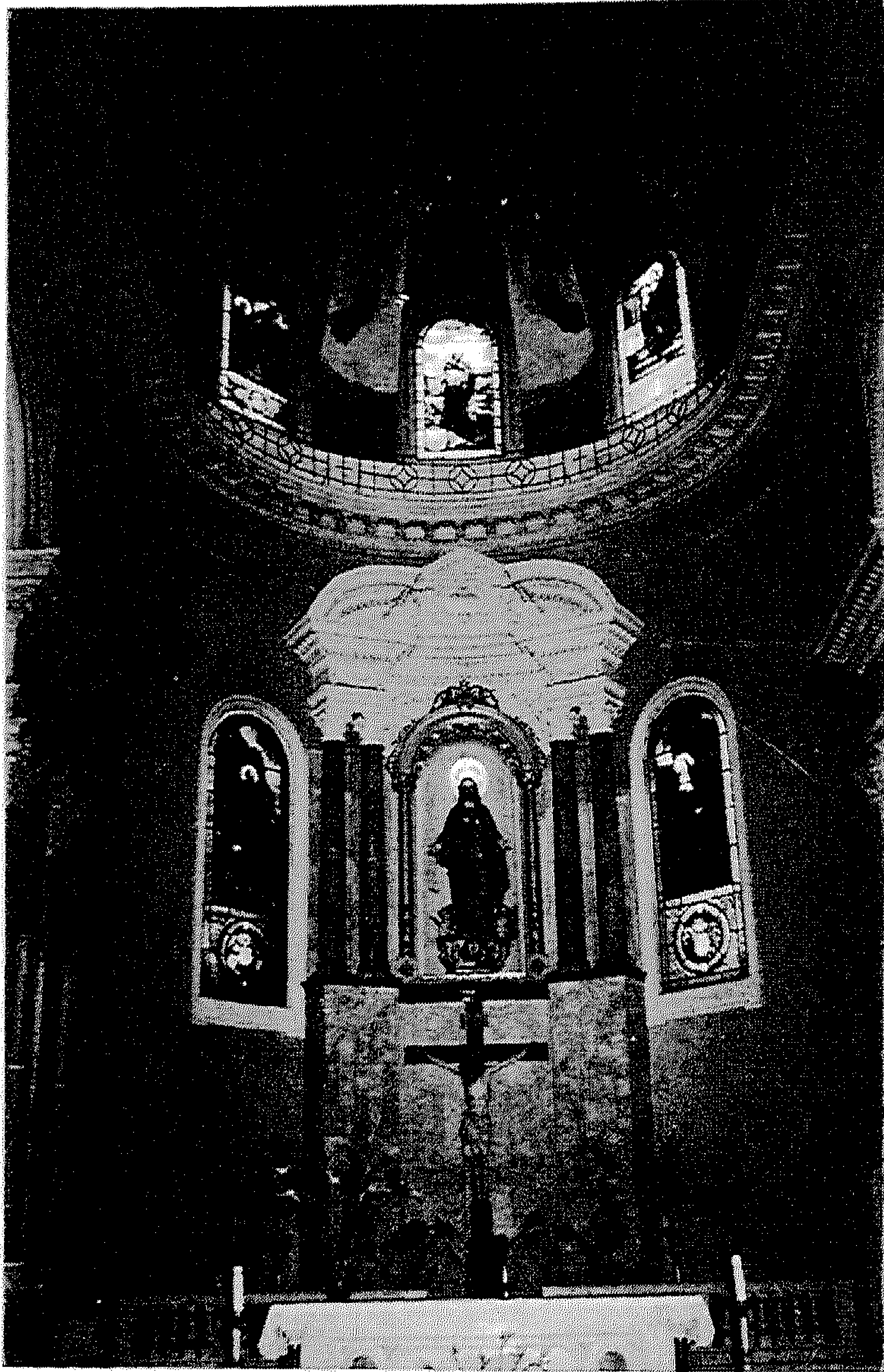
(شكل١٨٤) فسيفساء أعلى باب المدخل الأيسر الجانبى الخارجى للكنيسة



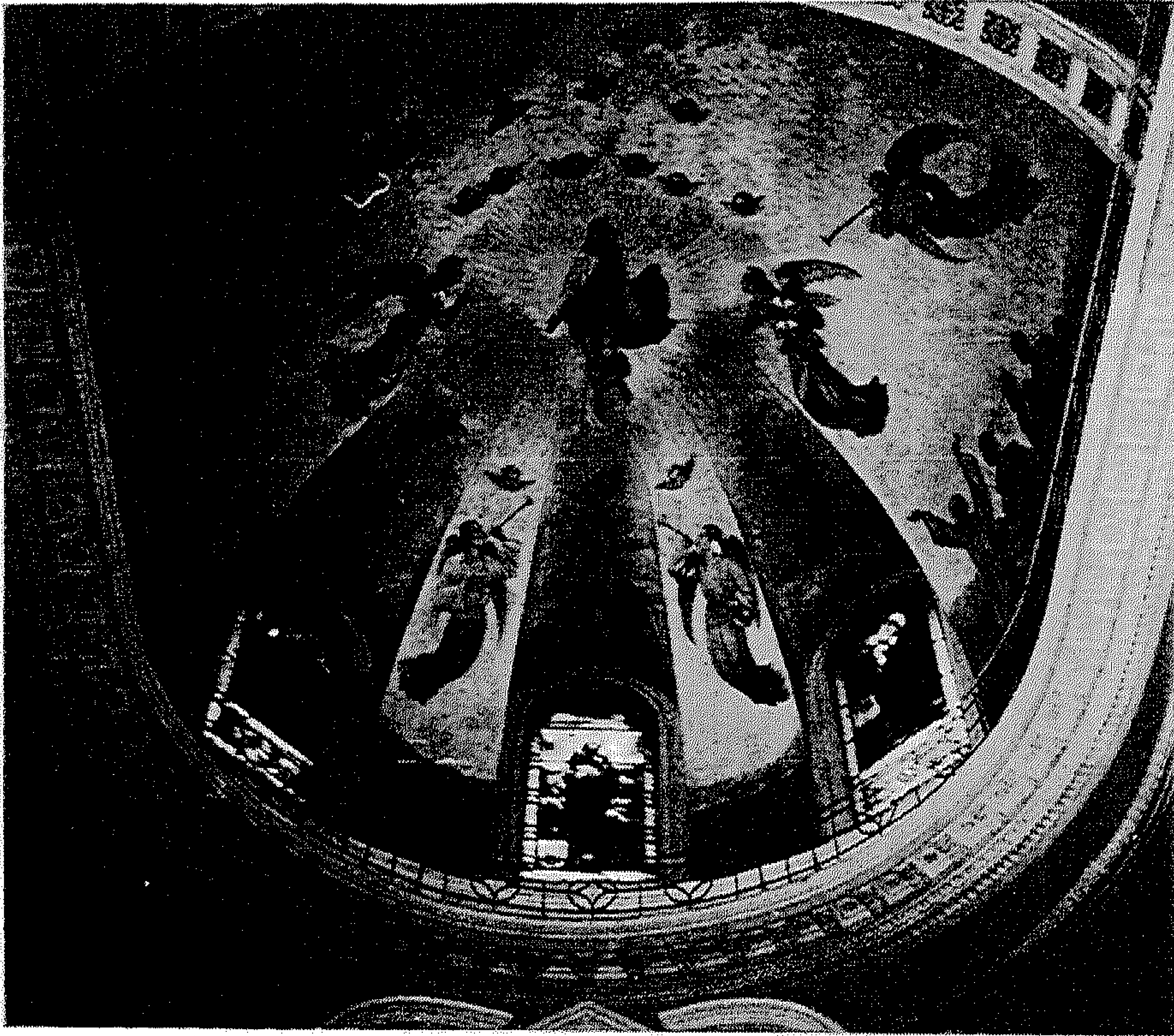
(شكل١٨٥) منظر عام للكنيسة من الداخل



(شكل١٨٦) أحد الهياكل الجانبية بالإيوان الرئيسى



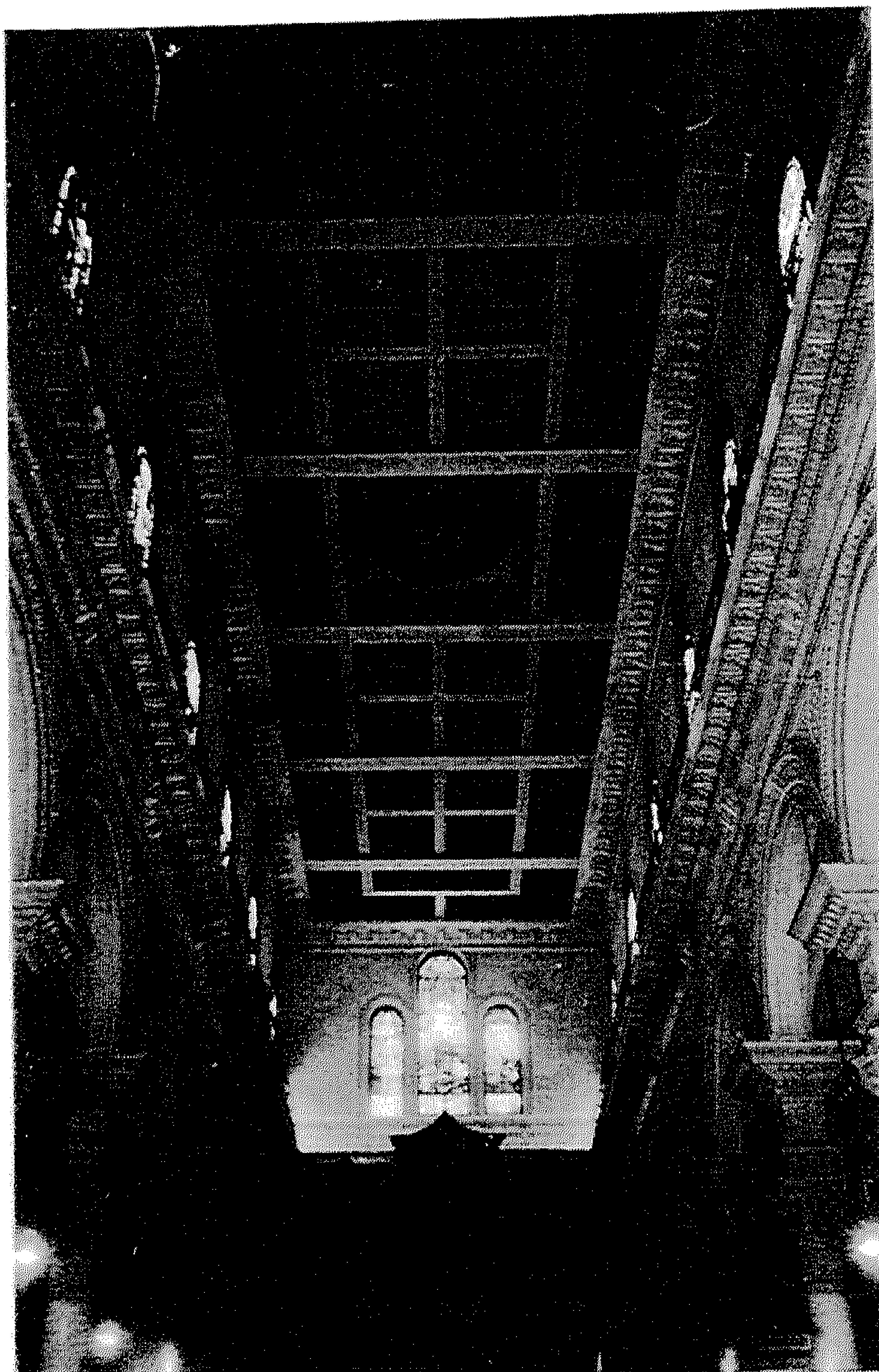
(شكل١٨٧) خلفية المذبح الرئيسى بالكنيسة



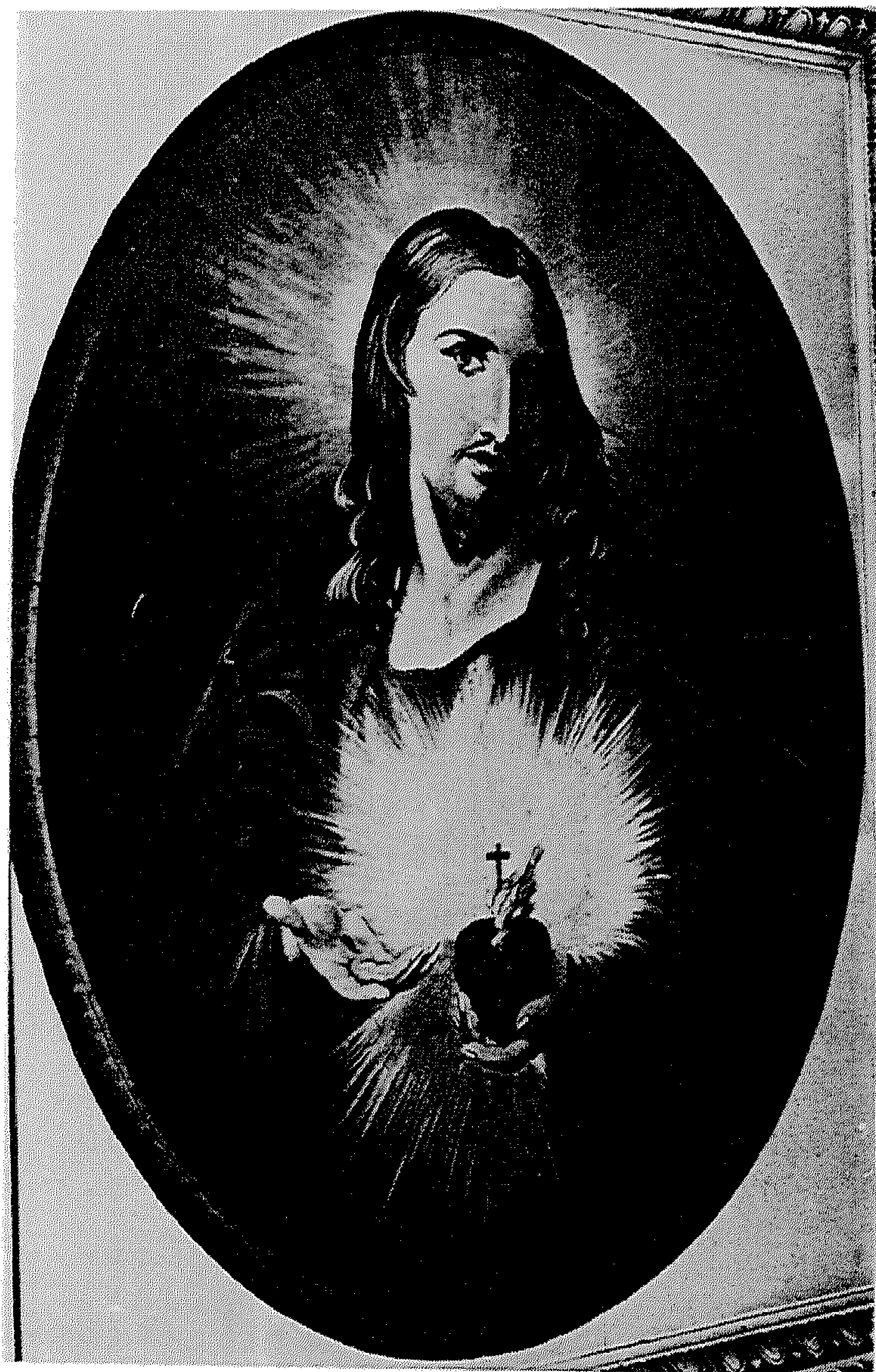
(شكل١٨٨) تصوير جدارى أعلى منطقة المذبح الرئيسى



(شكل١٨٩) تفصيلية من العمل السابق



(شكل١٩٠) السقف الذى يعلو الإيوان الرئيسى بالكنيسة ١٩٥٢م



(شكل١٩١) تصوير جدارى يتوسط السقف السابق



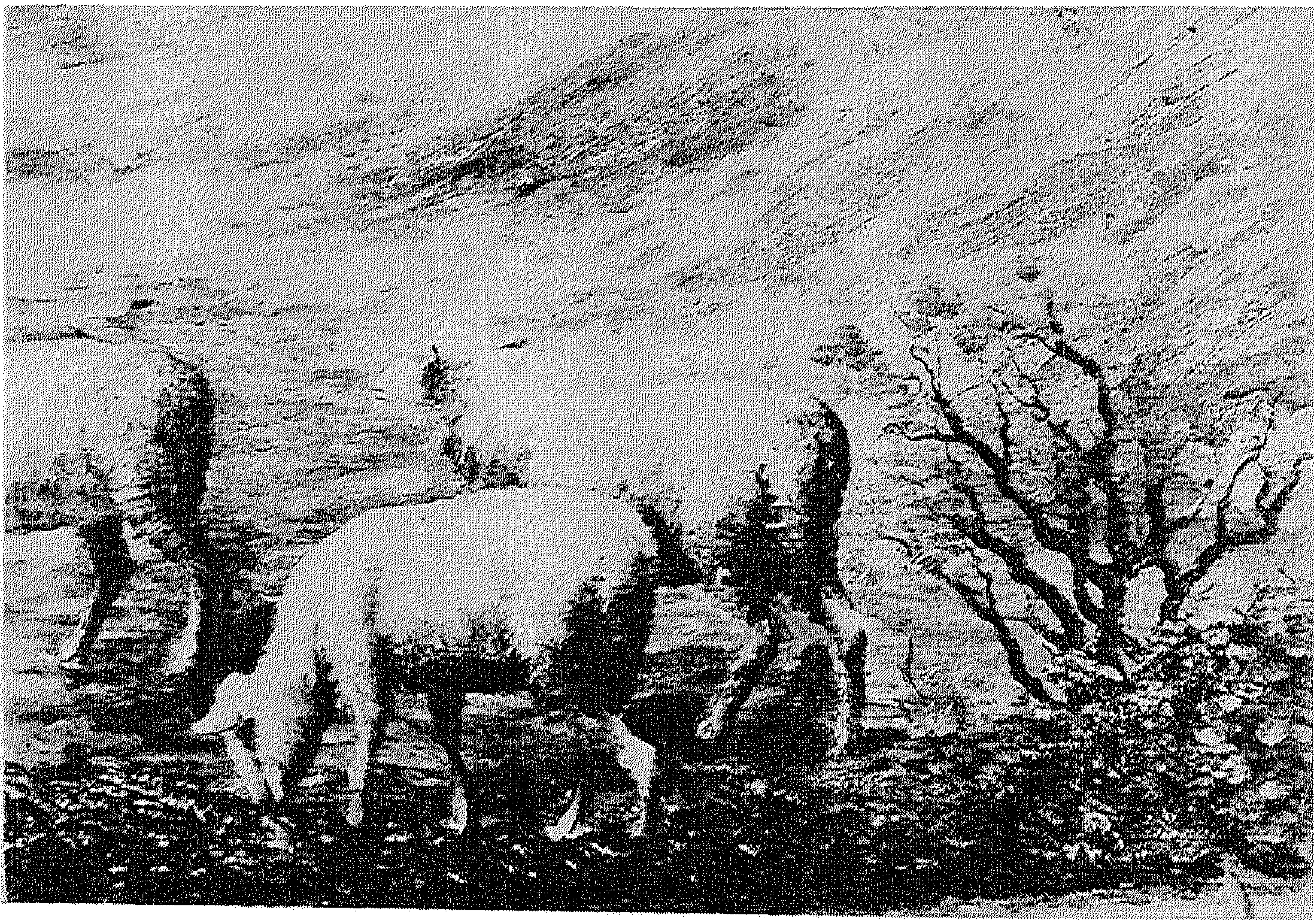
(شكل١٩٢) تصوير جدارى فى خلفية وأعلى أحد الهياكل
الجانبية بالرواق الأيمن من الكنيسة



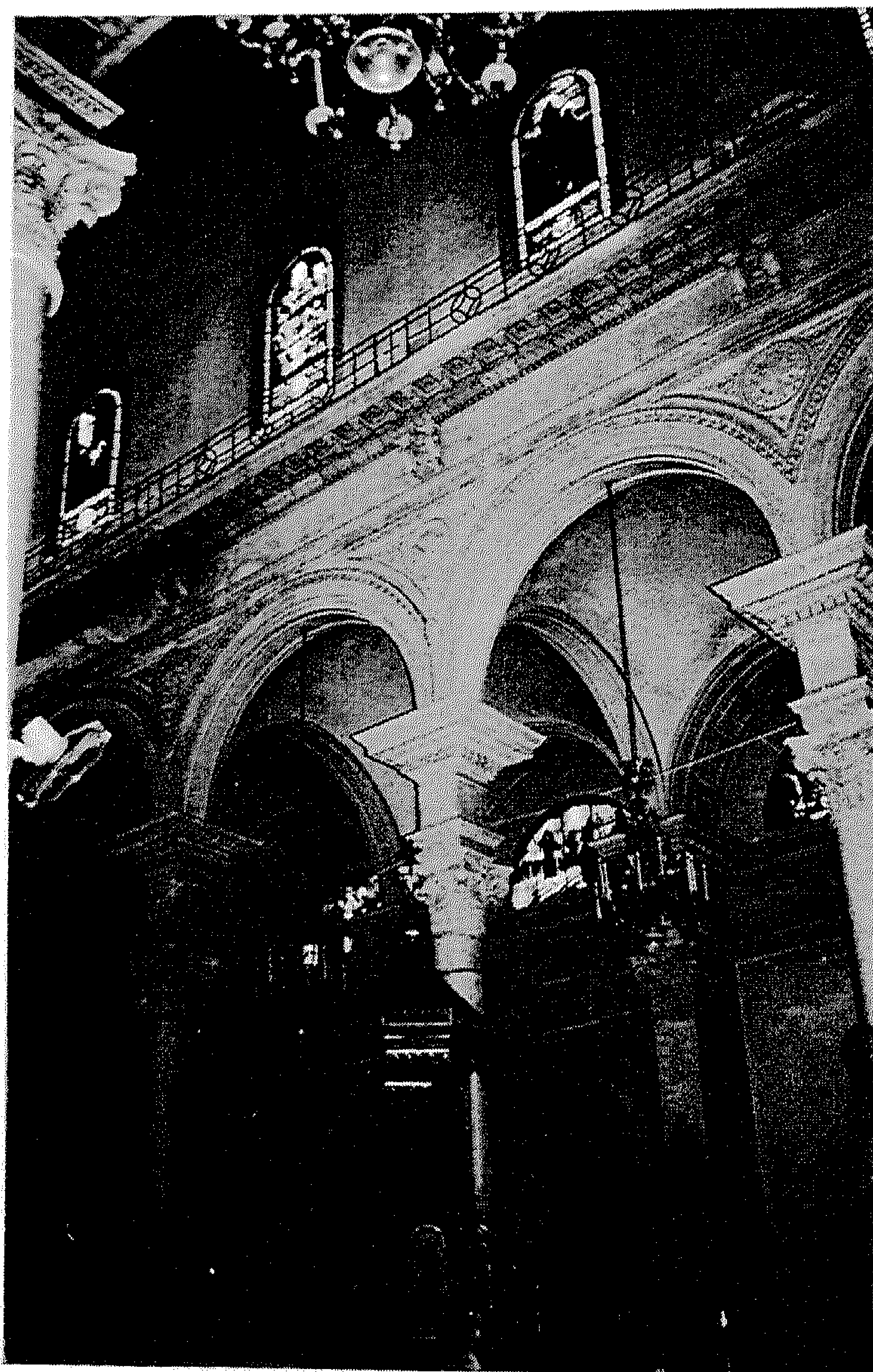
(شكل١٩٣) تصوير جدارى بسقف الهيكل الجانبى السابق



(شكل١٩٤) تفصيلية من العمل السابق

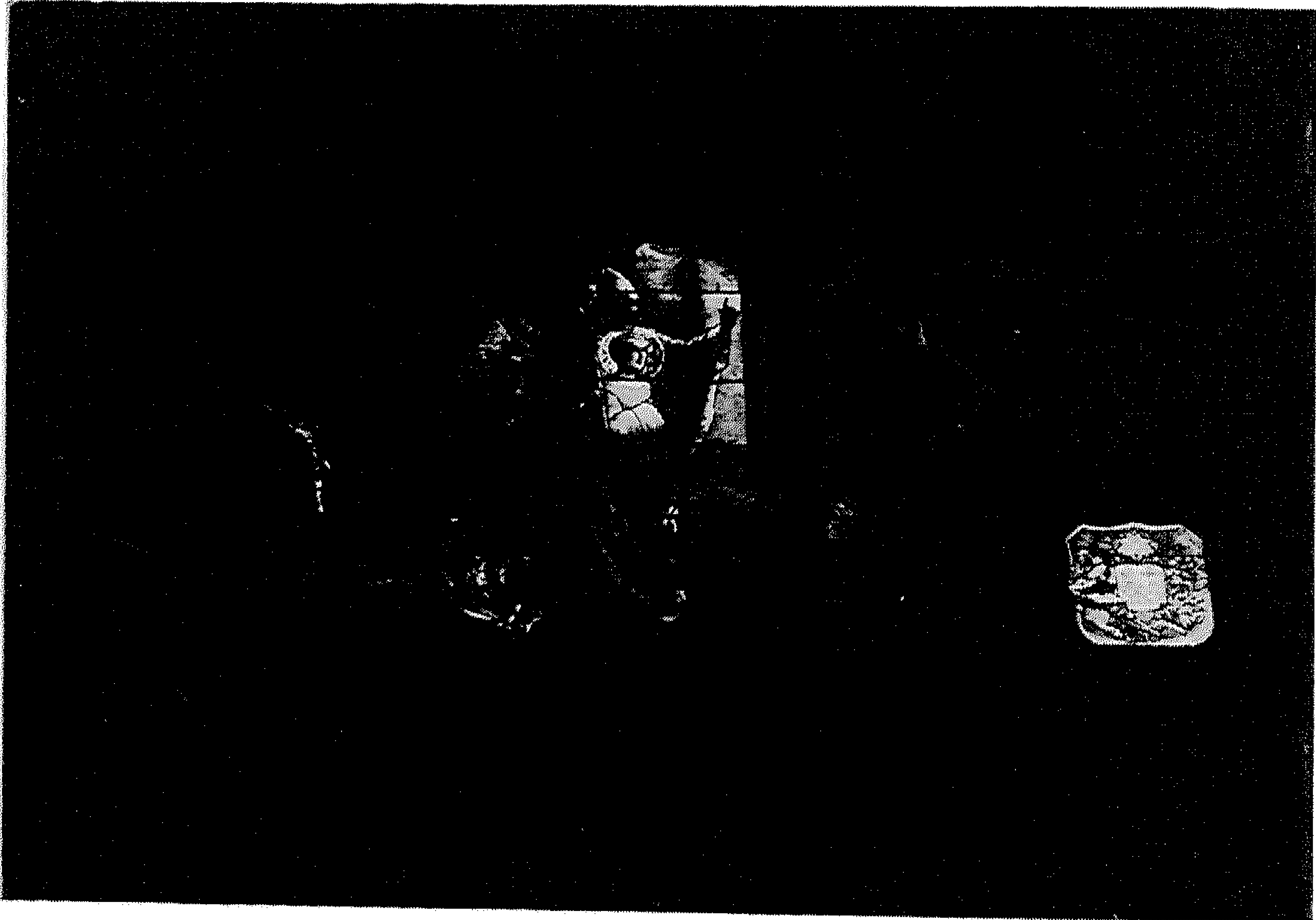


(شكل١٩٥) تفصيلية من التصوير الجدارى بخلفية الهيكل السابق

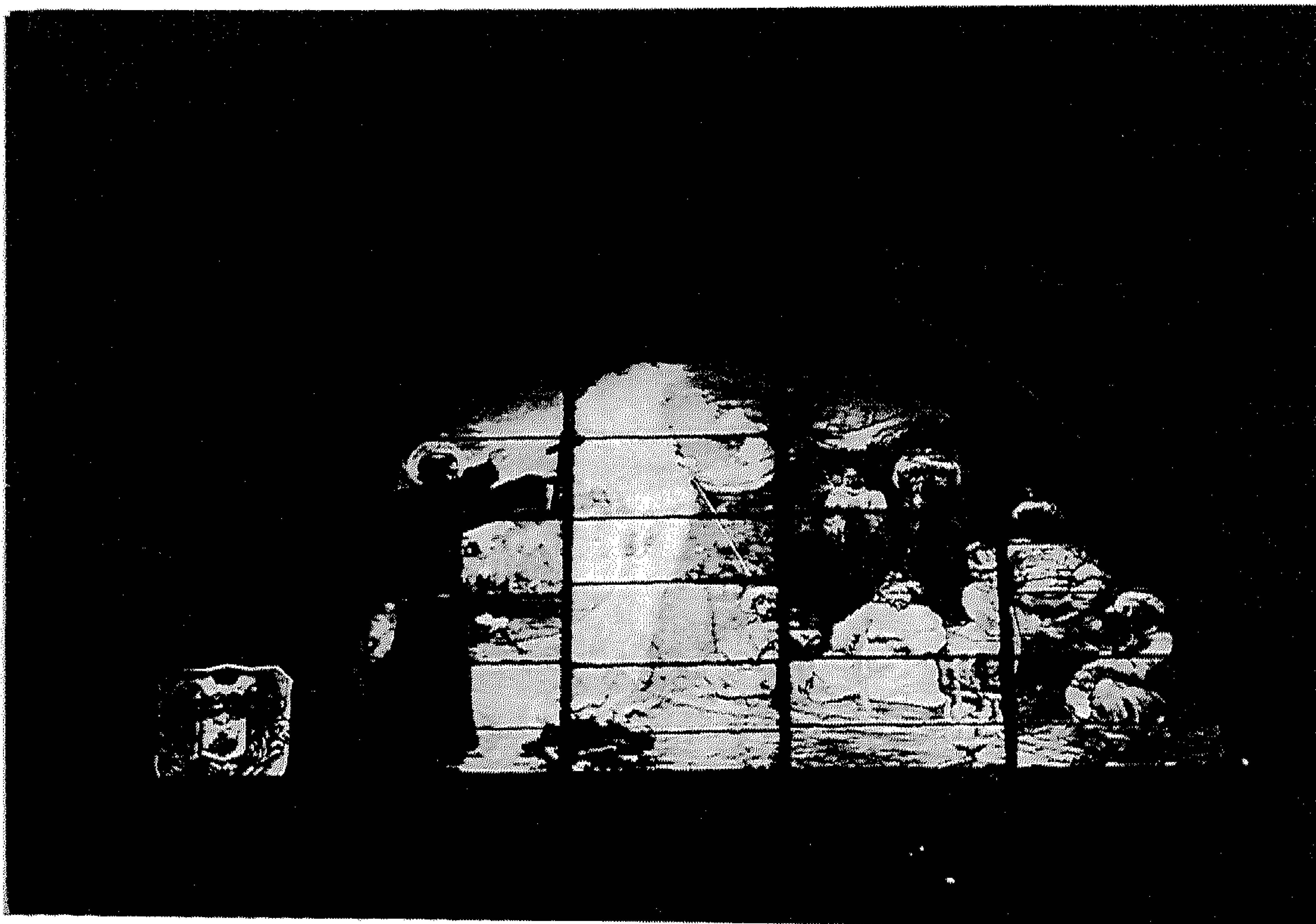


(شكل١٩٦) مجموعتان من النوافذ المصممة بالزجاج الملون

على جانبي الإيوان الرئيسي

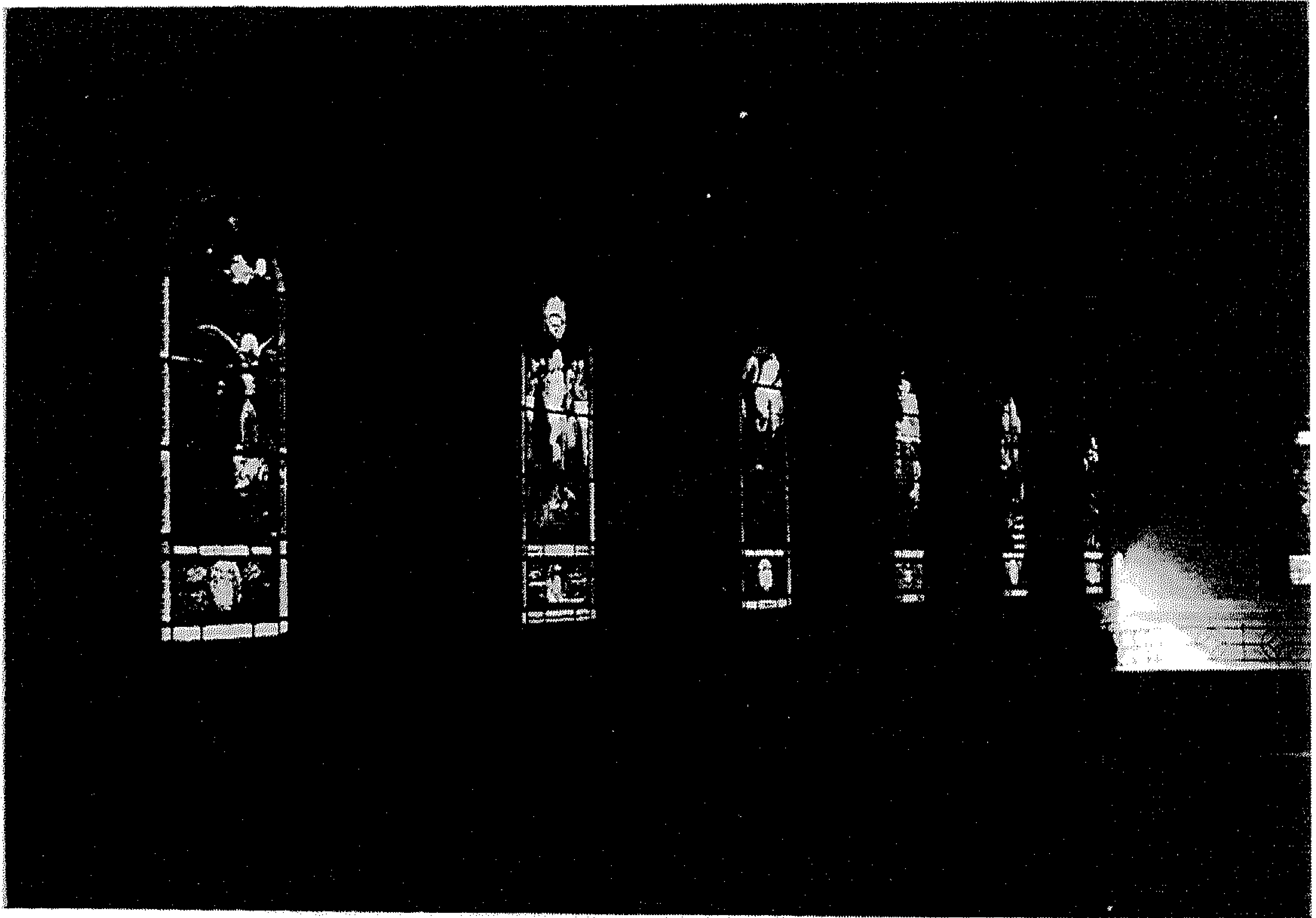


(شكل١٩٧) زجاج ملون بإحدى نوافذ المجموعة السفلية
بالرواق الأيمن للمذبح الرئيسى

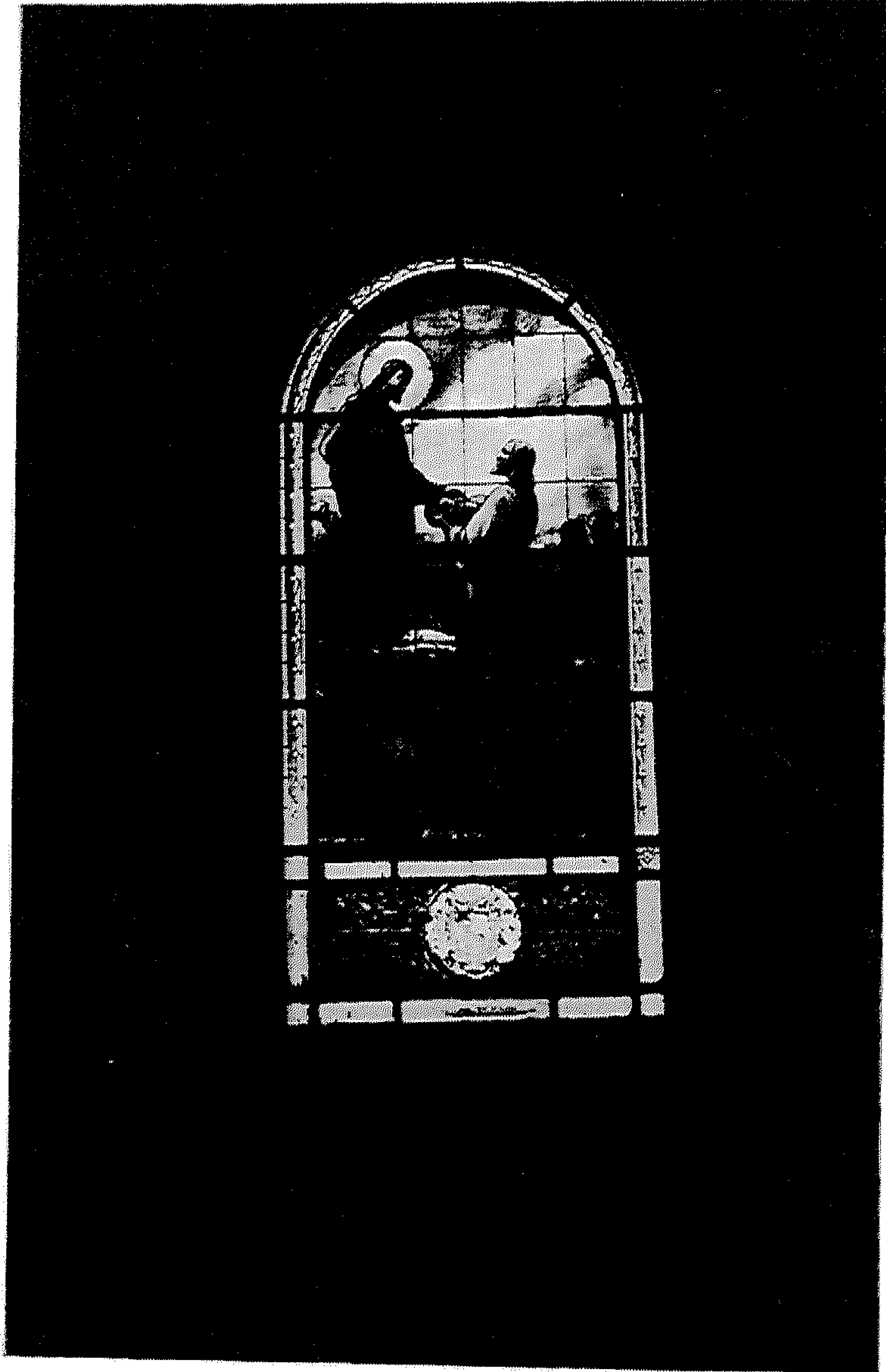


(شكل١٩٨) زجاج ملون بإحدى نوافذ المجموعة السفلية

بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسى



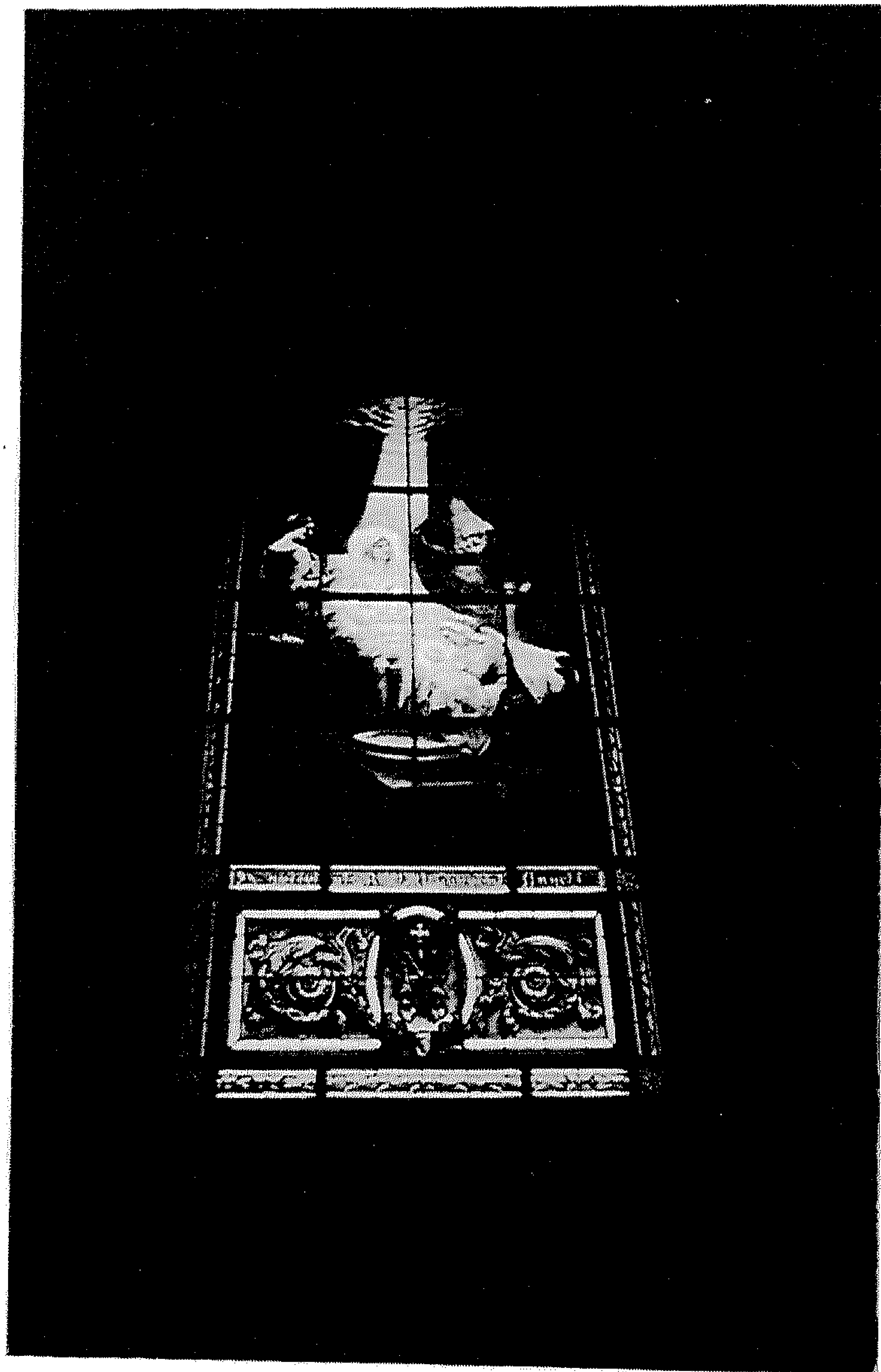
(شكل١٩٩) مجموعة الزجاج الملون العلوية بالناحية اليمنى من الكنيسة



(شكل٢٠٠) زجاج ملون بإحدى نوافذ المجموعة العلوية بالناحية اليمنى



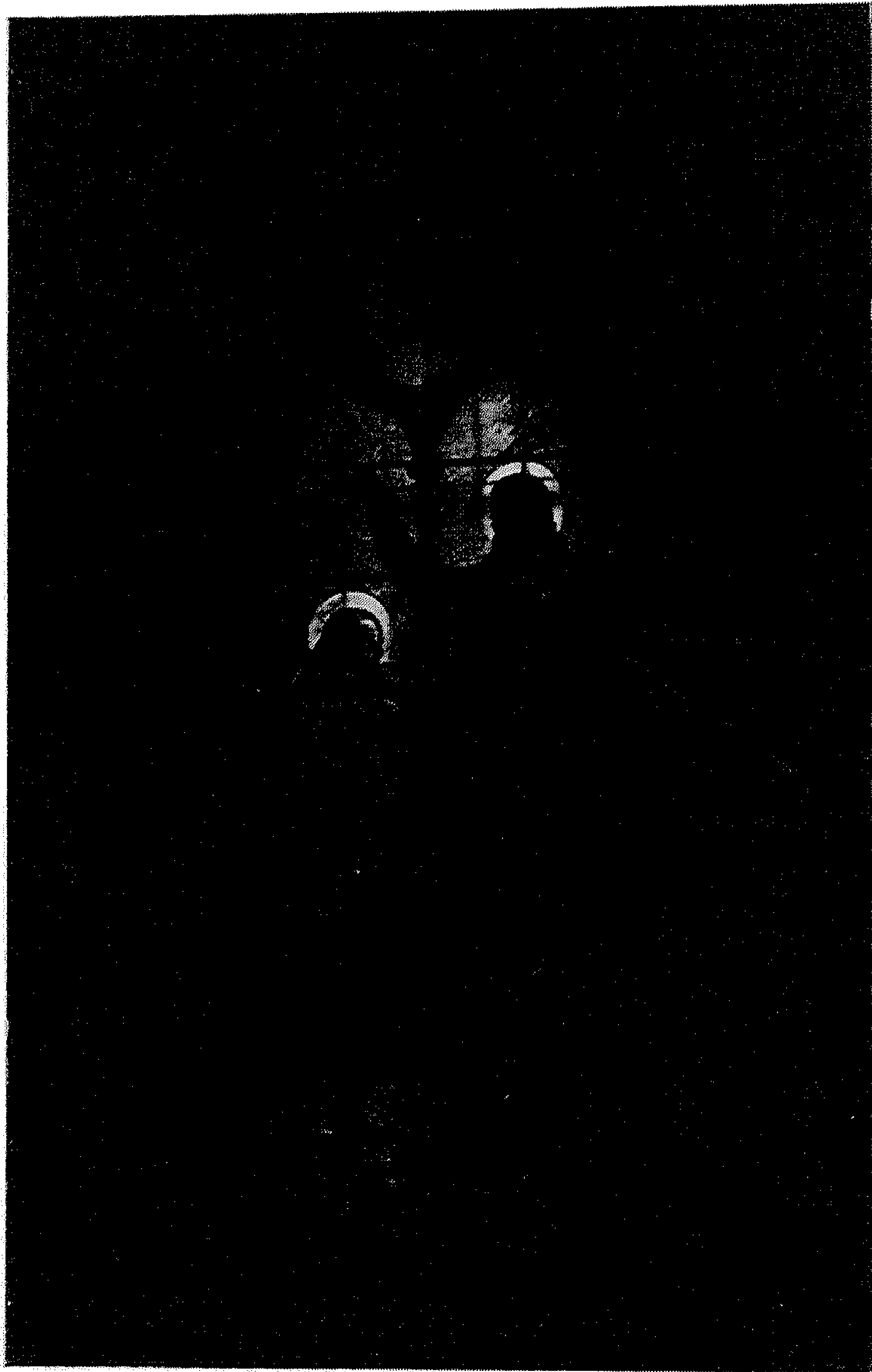
(شكل٢٠١) زجاج ملون بالهيكل الجانبى الأيمن للمذبح الرئيسى



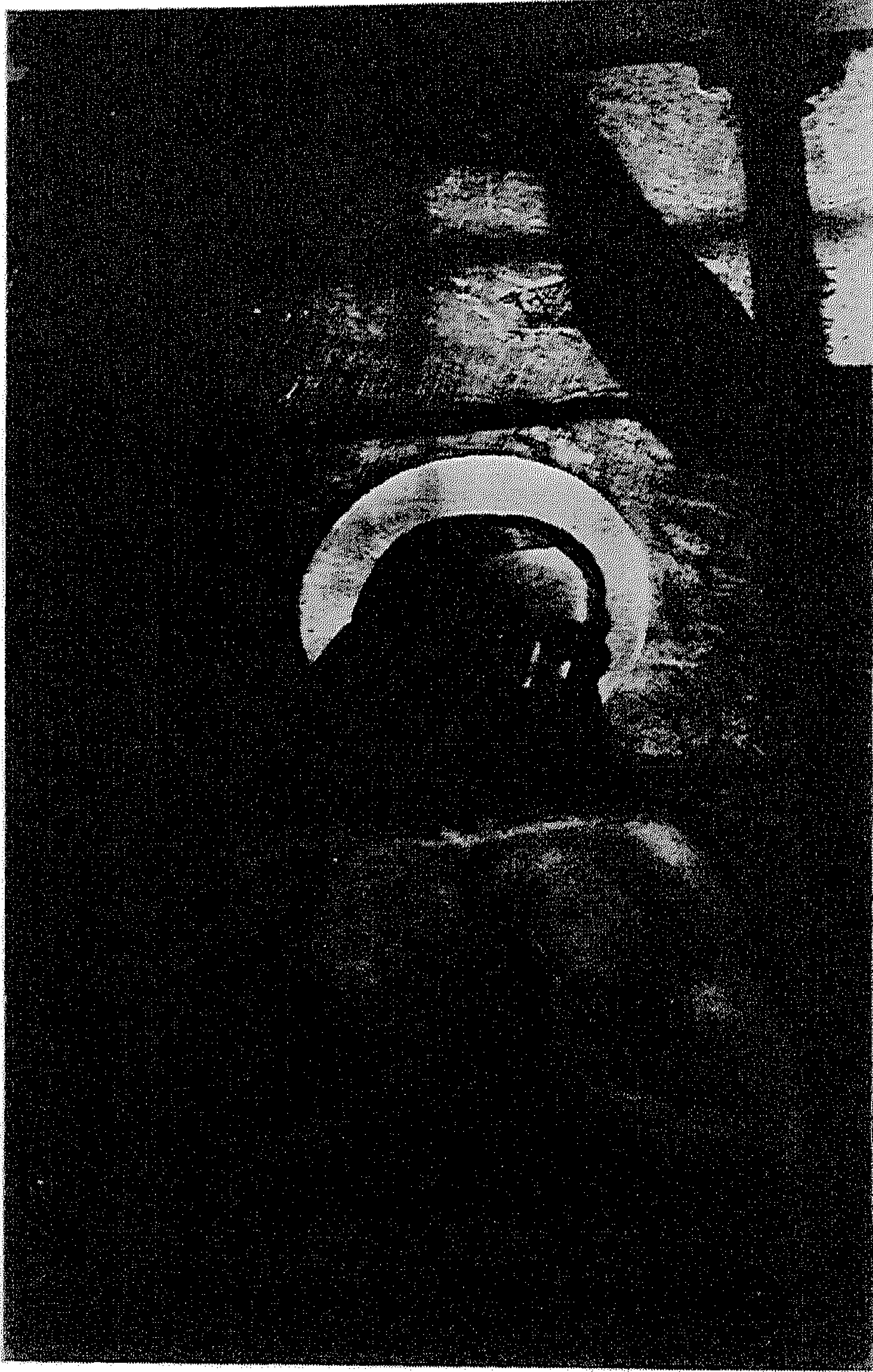
(شكل٢٠٢) منظر مقرب للنافذة السابقة



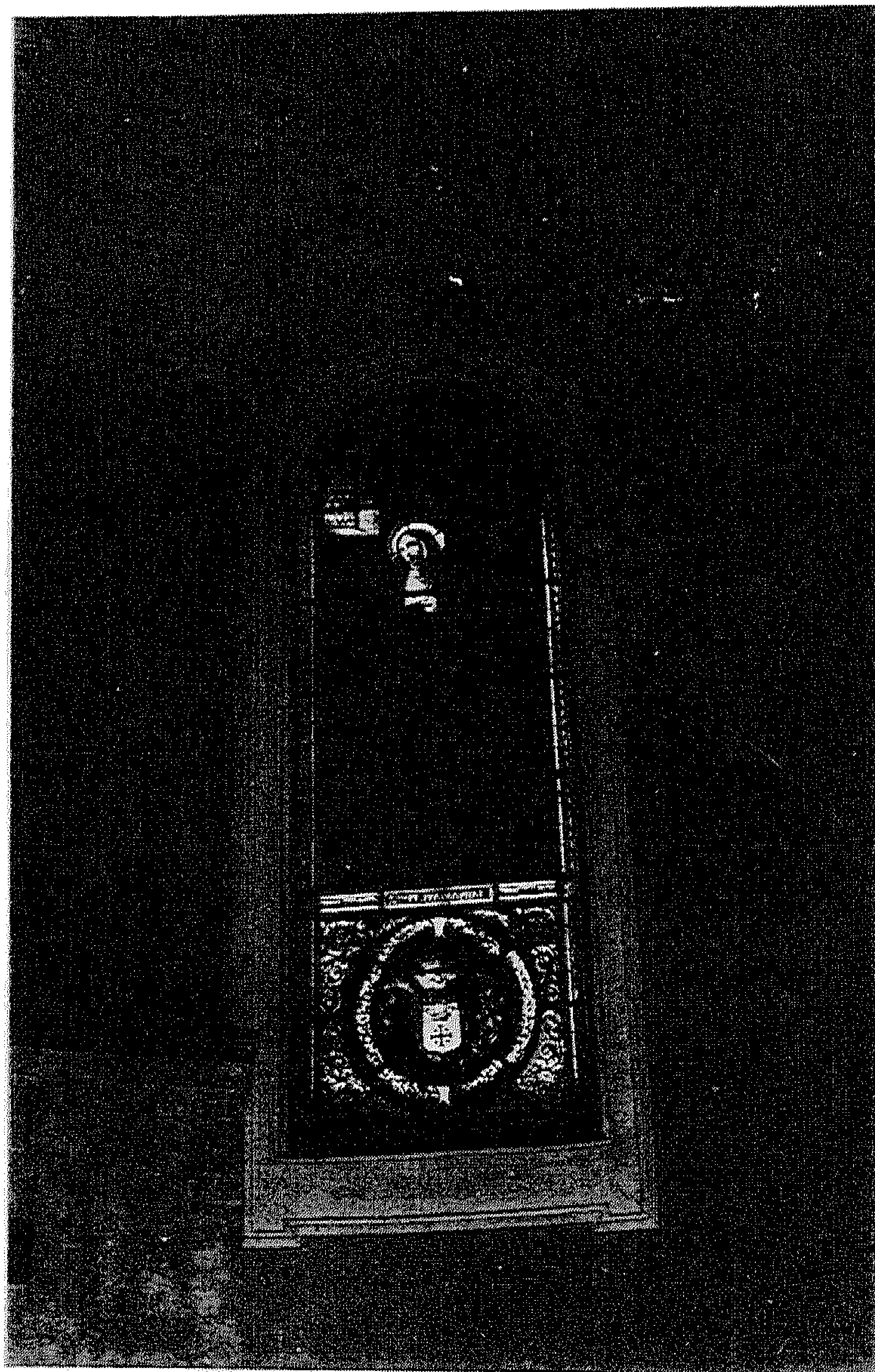
(شكل٢٠٣) تفصيلية من العمل السابق



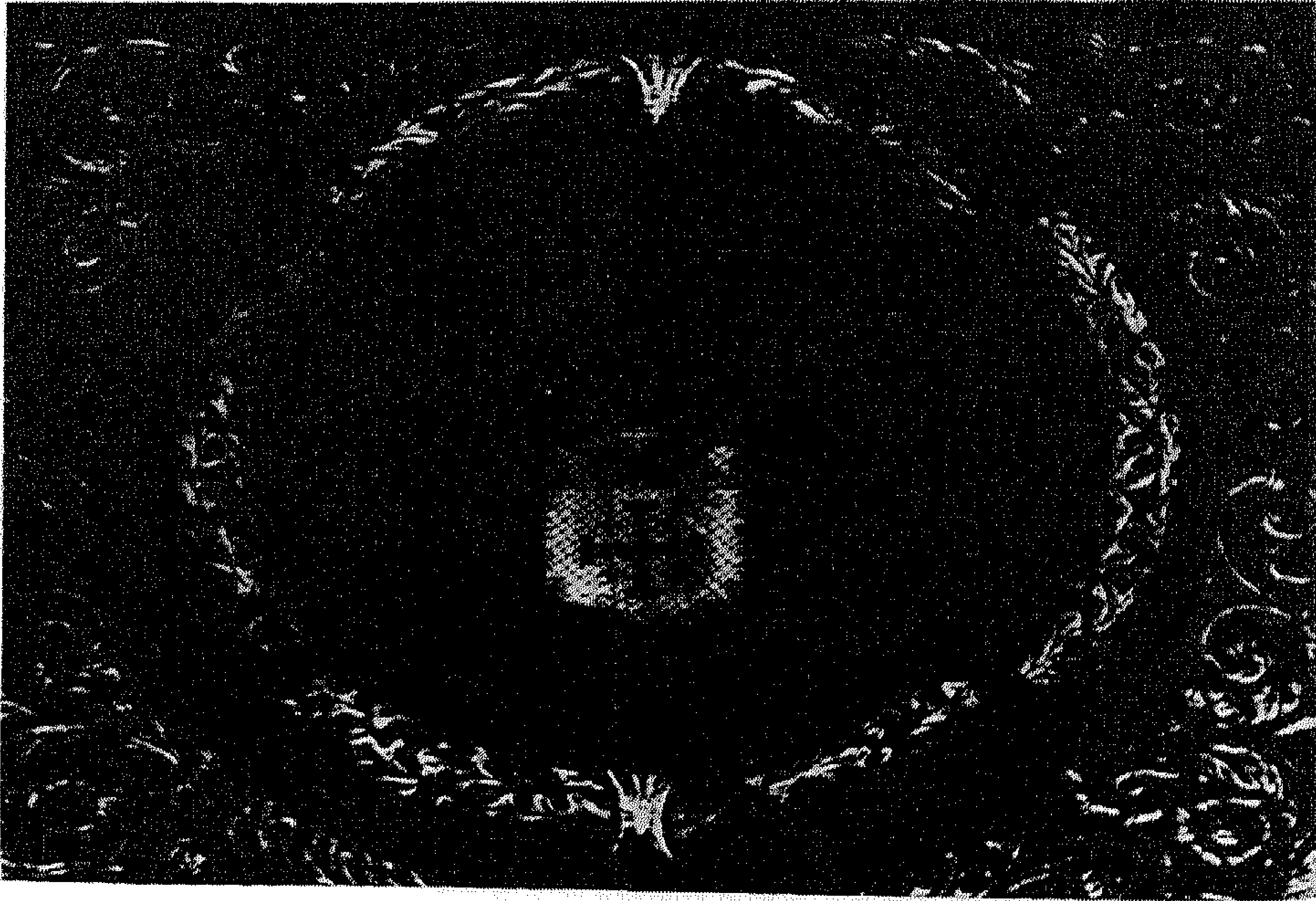
(شكل٢٠٤) زجاج ملون فى خلفية ركن التعميد



(شكل ٢٠٥) تفصيلية من العمل السابق



(شكل٢٠٦) زجاج ملون بمنطقة الهيكل الرئيسى



(شكل٢٠٧) رمزى الأراضى المقدسة ورهبنة الفرنسيسكان

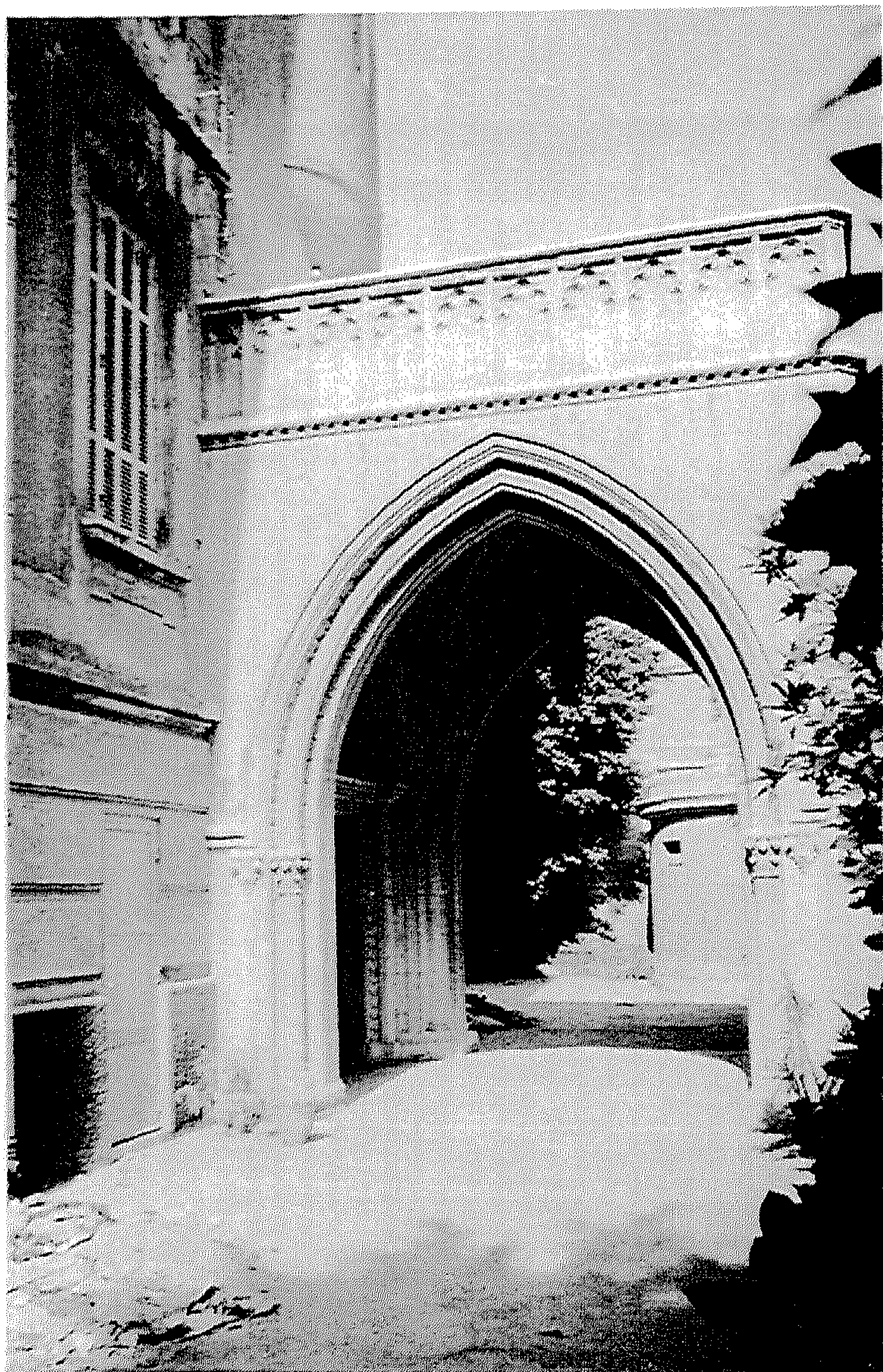
فى الجزء السفلى من النافذة السابقة



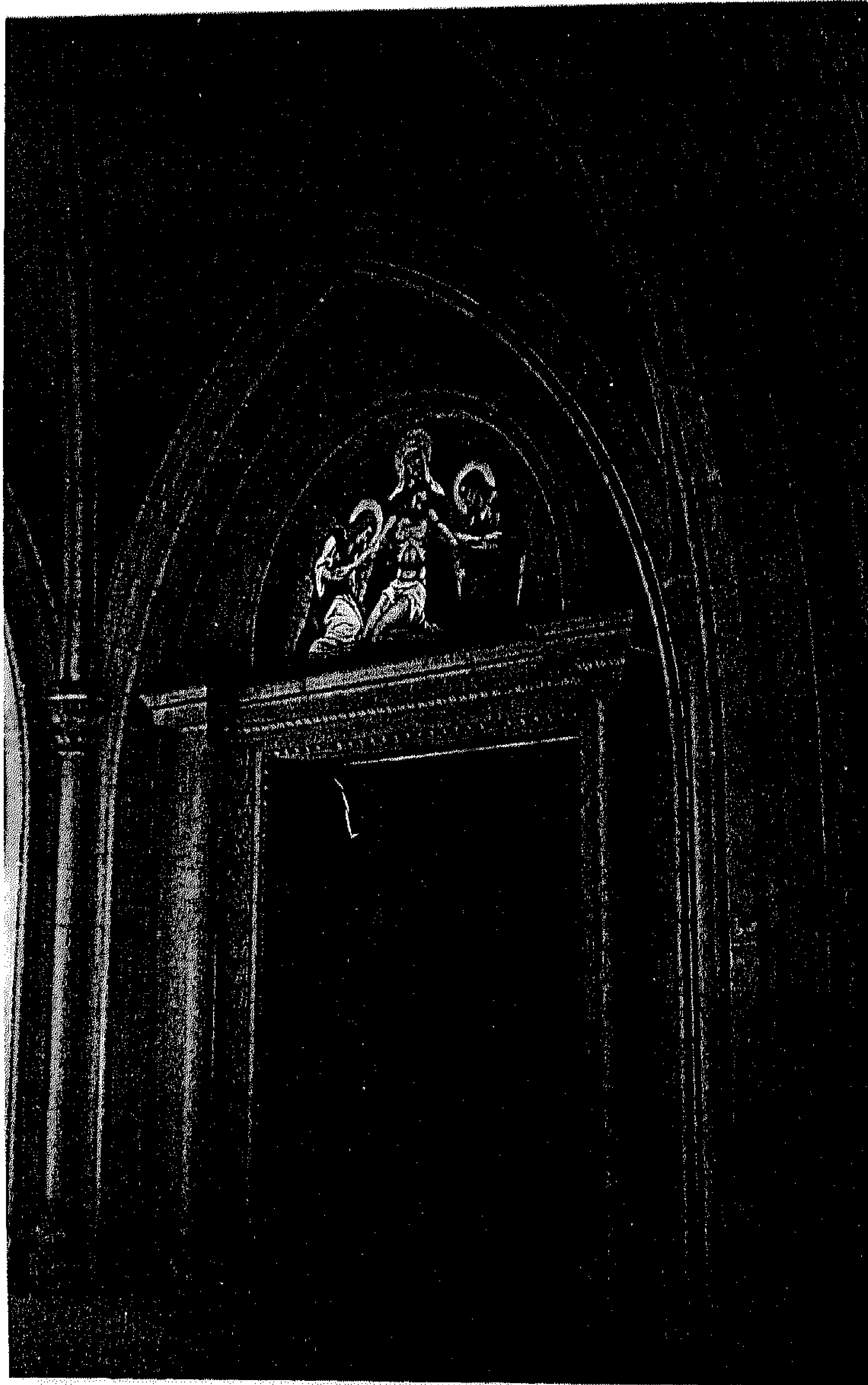
(شكل٢٠٨) درع القتال coat of arms من نافذة بلجيكية ١٨٩٠م



(شكل٢٠٩) تفصيلية من إحدى النوافذ بالكنيسة ويظهر فى الجزء السفلى من الدائرة توقيع المصمم المحفور بالزجاج



(شكل ٢١٠) بوابة الكنيسة الصغيرة الخلفية لكنيسة القلب المقدس



(شكل٢١١) فسيفساء أعلى باب الكنيسة الخلفية



(شكل٢١٢) منظر مقرب للعمل السابق



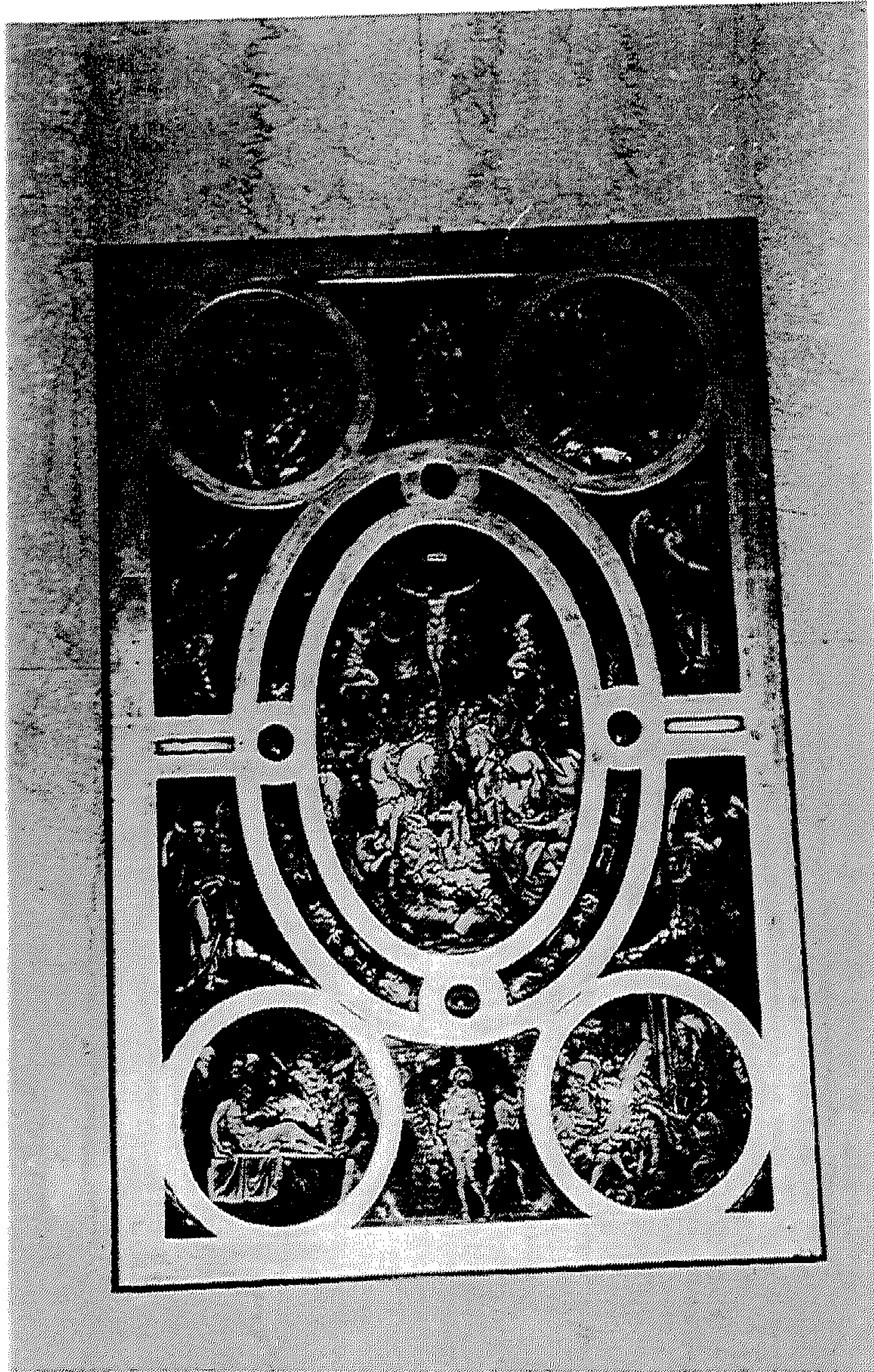
(شكل٢١٣) لوحة من الفسيفساء فى خلفية مذبح الكنيسة الخلفية



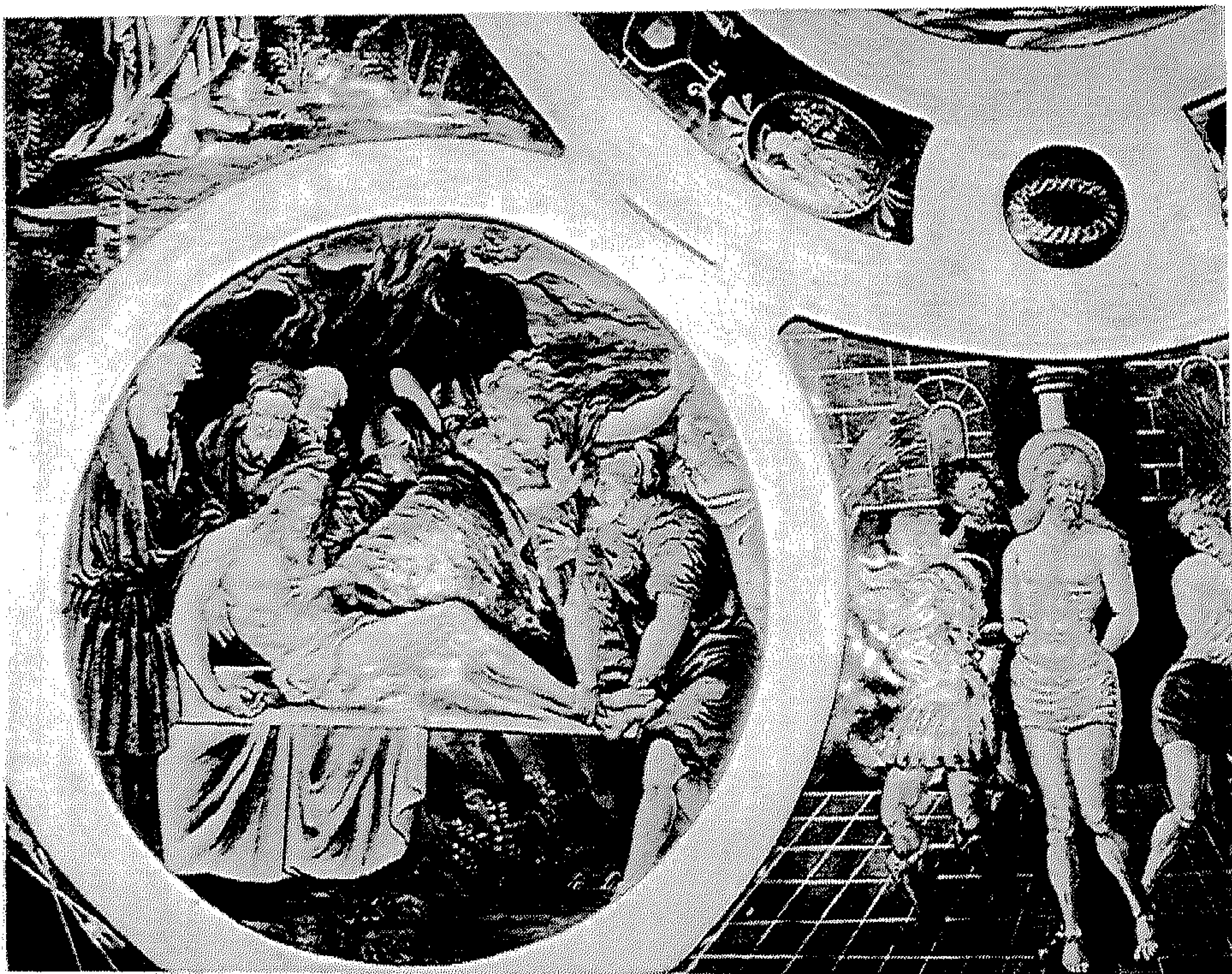
(شكل ٢١٤) تفصيلية من العمل السابق



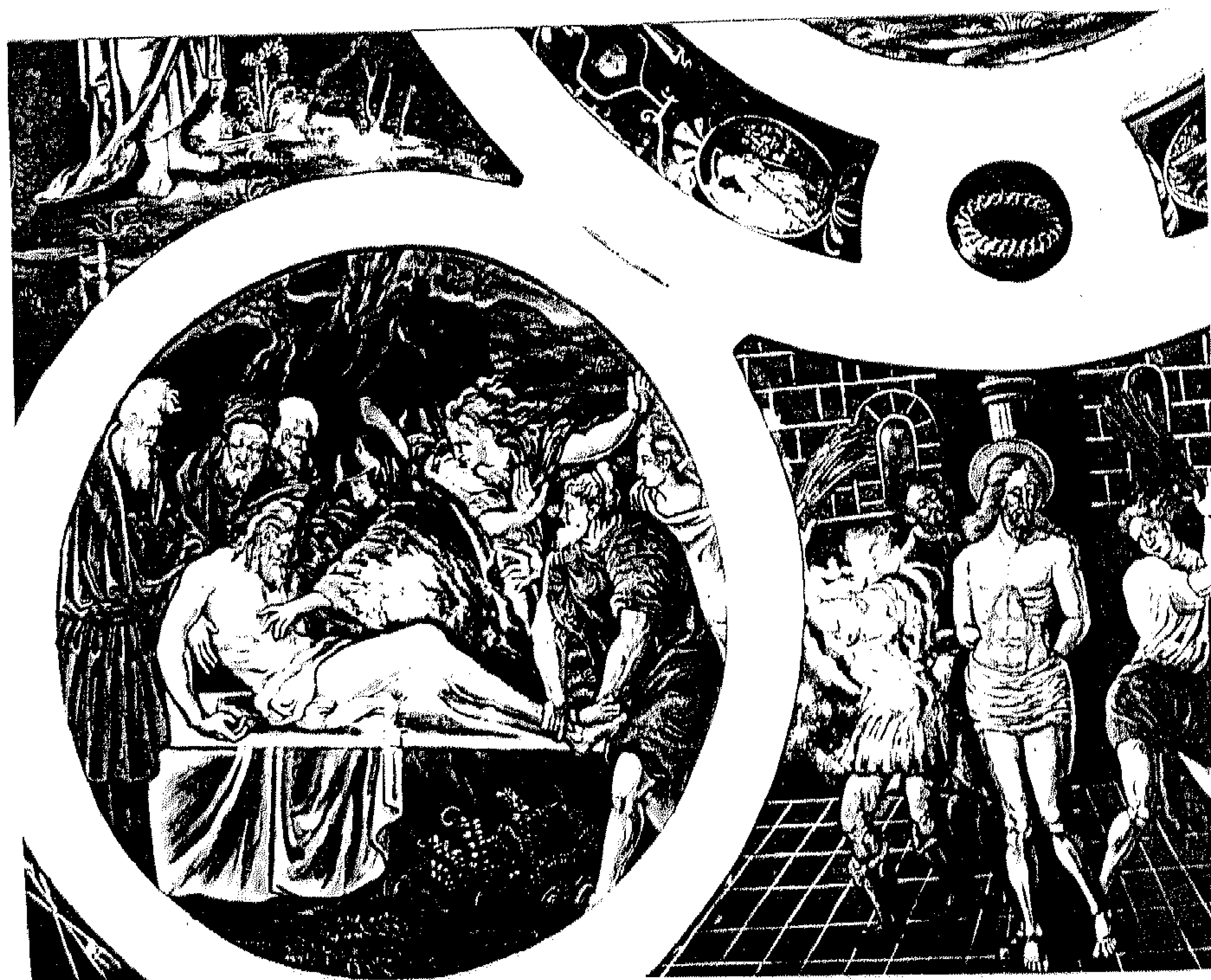
(شكل٢١٥) تفصيلية أخرى من العمل السابق



(شكل٢١٦) لوحة من التصوير على سطح معدنى مطروق



(شكل ٢١٧) تفصيلة من العمل السابق



(شكل٢١٨) تفصيلية أخرى من العمل السابق



(شكل٢١٩) لوحة من الفسيفساء بالمشغل الملحق بالكنيسة



(شكل٢٢٠) تفصيلية من العمل السابق

كنيسة مدافن اللاتين الكاثوليك

تعتبر كنيسة مدافن الكاثوليك اللاتين من الكنائس القديمة بالمدينة ..حيث تعود لأكثر من مائة عام ..كما أن الأرض التى تشغلها هذه المدافن قد خصصت لها منذ أكثر من مائتي عام ..وذلك حسب ما ذكره الأستاذ ميشيل خورى المسئول الإداري عن المدافن ..والكائنة بطرق الحرية بمنطقة باب شرق المدينة .

والكنيسة نفسها لا تحمل قيمة فنية عالية ..حيث أنها صغيرة المساحة قد أقيمت على النهج الأوروبى فى هذا الوقت من حيث شكلها ..لتفى بالغرض الأساسى منها وهو إقامة الصلوات على المتوفى قبل دفنه ..ولتكون ملائمة للجمع بين أقرباء المتوفين فى صلاتهم عليه.

أما المقابر ذاتها فهى مليئة بالأعمال النحتية التى أقامها أصحاب المدافن كأنصاب تذكارية ..وكثير منها ما يعتبر قطعا من الأعمال الفنية عالية القيمة ..هذا بالإضافة إلى الكثير من الأعمال التى قد سرقت ونهبت طوال الأعوام الماضية ..حيث أن العديد منها قد صنع من مختلف أنواع الرخام الخام وخاصة الكرارة ..وقد قامت العديد من أسر الجالية اللاتينية بجلب الأنصاب والتماثيل الخاصة بهم من أوروبا بما تحويه القبور من رفات لأجدادهم ..وذلك عندما قرر الكثير منهم الاستقرار الدائم بالبلاد ..وخاصة هؤلاء الذين عاصروا الفترة موضوع البحث .

والجدير بالذكر أن كنيسة هذه المدافن كانت تابعة هى الأخرى للأراضي المقدسة ..حيث تحمل واجهتها الرمز الخاص بالأراضي المقدسة ..ومن الداخل يتميز الإيوان الرئيسى بثلاثة من العقود النصف دائرية بالسقف ..تتخللها عقود مدببة تتقاطع فى المنتصف (الشكل٢٢١ص٣٩٢) ..وعلى الجانبين ستة عقود نصف دائرية تفصل ما بينها أعمدة كورنثية مرتكزة إلى الجدران .

وأهم ما يدعو الى تناول هذه الكنيسة فى البحث هى تلك الأعمال التى تتوسط العقود الجانبية بها ..حيث أن كلا منها تتوسطه لوحة جدارية من الفسيفساء المنفذة بخامة الأزملتى Smalti.. (الشكل٢٢٢) .

ونظراً لقلة أعمال الفسيفساء التى أنجزت فى المدينة فى الفترة موضوع البحث بالمقارنة بباقي التقنيات التى استخدمت فى فنون التصوير الجدارى ..تعتبر اللوحات الموجودة بهذه الكنيسة من أهم أعمال الفسيفساء الموجودة بالمدينة ..كما نستطيع من خلال نماذج مثل هذه الأعمال التى تناولها البحث أن نقول أن الطائفة اللاتينية بالمدينة كانت من أكثر الطوائف التى اهتمت بأعمال الفسيفساء وحاولت استخدامها قدر المستطاع فى تجميل عمارتها ..وقد كانت حريصة على تنفيذ أفضل المستويات المتاحة آنذاك .

والجديد فى أعمال الفسيفساء بهذه الكنيسة أنها تحمل فى مضمونها نوعية جديدة من الموضوعات ..فهى تخص فى رسالتها عالم الأموات والآخرة والحساب والثواب وما إلى ذلك من أفكار وعقائد مرتبطة بالموت وما بعده ..وجميعها بالطبع تفرضها الوظيفة التى تقوم بها العمارة ذات الطابع الجنائزى .

كما أن الأعمال تتميز بحس فنى راق من حيث التصميم والتصوير والتقنية .. ولكنها للأسف لا تحمل توقيعا يشير إلى الفنان أو الورشة التى قامت بتنفيذها ،إلا أن العائلة التى قد تبرعت لإقامة هذه الأعمال قد دُوّن إسمها على الجدران وهى عائلة لاتينية تحمل اسم **جاليتسو فيجانو Galeazzo Vigano**..

واللوحة الأولى على يمين المذبح (الشكل٢٢٣) تمثل اثنين من الملائكة وهما ينفخان فى الأبواق كناية عن يوم الدينونة أو البعث ..وفى الخلفية صليب لاتينى الشكل تنبعث منه أشّعة من النور..بينما تشغل أجنحة الملاكين فراغاً.. بشكل يؤكد على اتجاه الصليب الطولى فى الخلفية ..مع بعض الكتابات اللاتينية الطولية على جانبْى اللوحة ..كما تظهر الملائكة وكأنها فوق السحب التى عبر عنها الفنان بدرجات رقيقة جدا من الأبيض والرماديات ..وتصل مساحة التصميم إلى حوالى ٢×٣ متر.

أما العمل الثانى وهو أيضا على يمين المذبح ..فهو الآخر يعبر عن يوم الدينونة وكأنه يكمل الصورة التى عبر عنها الفنان فى العمل السابق (الشكل٢٢٤) ..حيث تظهر الهياكل العظمية وقد بدأت فى النهوض من قبورها تلبيةً للنداء الإلهي ..بينما يدّل وجود شخص يتمثل

فى الرجل ذي العباءة على يسار اللوحة على أن يوم البعث سوف يأتى ومازالت الحياة موجودة على وجه الأرض ..بينما تراقب الملائكة المشهد من السماوات ..أما الشخصية المقدسة التى تظهر فوق السحب فهى غير معروفة إلا أنها من المرجح أن تكون إشارة الى سيدنا آدم *،وينقسم التصميم فى هذا العمل إلى جزئين وهما السماء ومن فيها والأرض ومن عليها ..وتبلغ مساحة العمل حوالى ٢,٥×٣ متر ....

وفى العمل الثانى على يسار المذبح (الشكل٢٢٥) والذى تصل مساحته أيضا الى ٢,٥×٣م تقريبا ..يصور فيه الفنان مشهد (بعد النزول من على الصليب)..حيث يستلقي السيد المسيح على الأرض بعد أن أنزل من على الصليب ..وبالرغم من أن السيد المسيح موجود بالثلث السفلي من التصميم ..إلا أن ذلك لم يفقده البؤرة الأساسية للعمل ..حيث أن الفنان قد أضفى على جسده حسا رفيع المستوى من النور والوهج والشحوب فى آن واحد ..مما أكد على أهمية العنصر الأساسى بالتصميم وهو السيد المسيح ...

ثم صور الفنان العذراء مريم والقديسة ماريا المجدلانية والقديس يوحنا اللاهوتي دون وضع هالات من النور حول رؤوسهم وهو بالشيء الغير معهود ..فكأنه يؤكد على القدسية العظمى فى هذا المكان الذى يمر عليه الإنسان قبل المثوى الأخير..

ثم تابع الفنان اهتمامه بالتفاصيل الأخرى مثل إكليل الشوك الملقى بجوار السيد المسيح..والخلفية بما فيها من أشجار وبيوت وهضاب وما إلى ذلك ..وتوضح لنا التفصيلية (بالشكل٢٢٦) مدى الدقة والمهارة التى تتمتع بها أيدي الفنان الذى نفذ الأعمال ..كما نلاحظ الخط الخارجي الذى حدد به الأشكال وهو ما يذكرنا بالأسلوب المتبع فى لوحة الفسيفساء التى تمثل القديس أنطونيوس البدوانى بكنيسة القلب المقدس والتى سبق وتناولناها من قبل ..وهو ما يشير الى أن العملين من الممكن أن يكونا لنفس الفنان...

* وبالرغم من أن الموضوعات التى تتناولها أعمال الفسيفساء جميعا بهذه الكنيسة تعبر عن الموت والبعث والحساب ..إلا أن الفنان قد نجح فى صبغ جميع الأعمال بروح الرهبة والخشوع وليس الخوف والكآبة ..فالألوان تتميز بالتعدد والتدرج ..كما تمتلئ بالحيوية ..وخاصة

* - كما تذكر الأخت جوليت نعيم مرشد – كلية (المير دى ديو) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠) إذن بالإشارة إليها .

تلك التى تمثل الملابس ..وإذا أخذنا مثالا على ذلك نجد أن فى العمل الأخير قد جعل الفنان الدرجات اللونية بالملابس التى ترتديها كل من العذراء مريم وماريا المجدلانية ألوانا قوية مفعمة بالحيوية والنضارة ..وهكذا فى عناصر أخرى كثيرة .

والحقيقة أن هذه الأعمال قد أضفت هذه الروح على المكان كله ..حيث أن بدونها لأصبحت الكنيسة فعلا تشوبها روح الكآبة والتشاؤم وما إلى ذلك من مشاعر وأفكار مرتبطة بالموت.

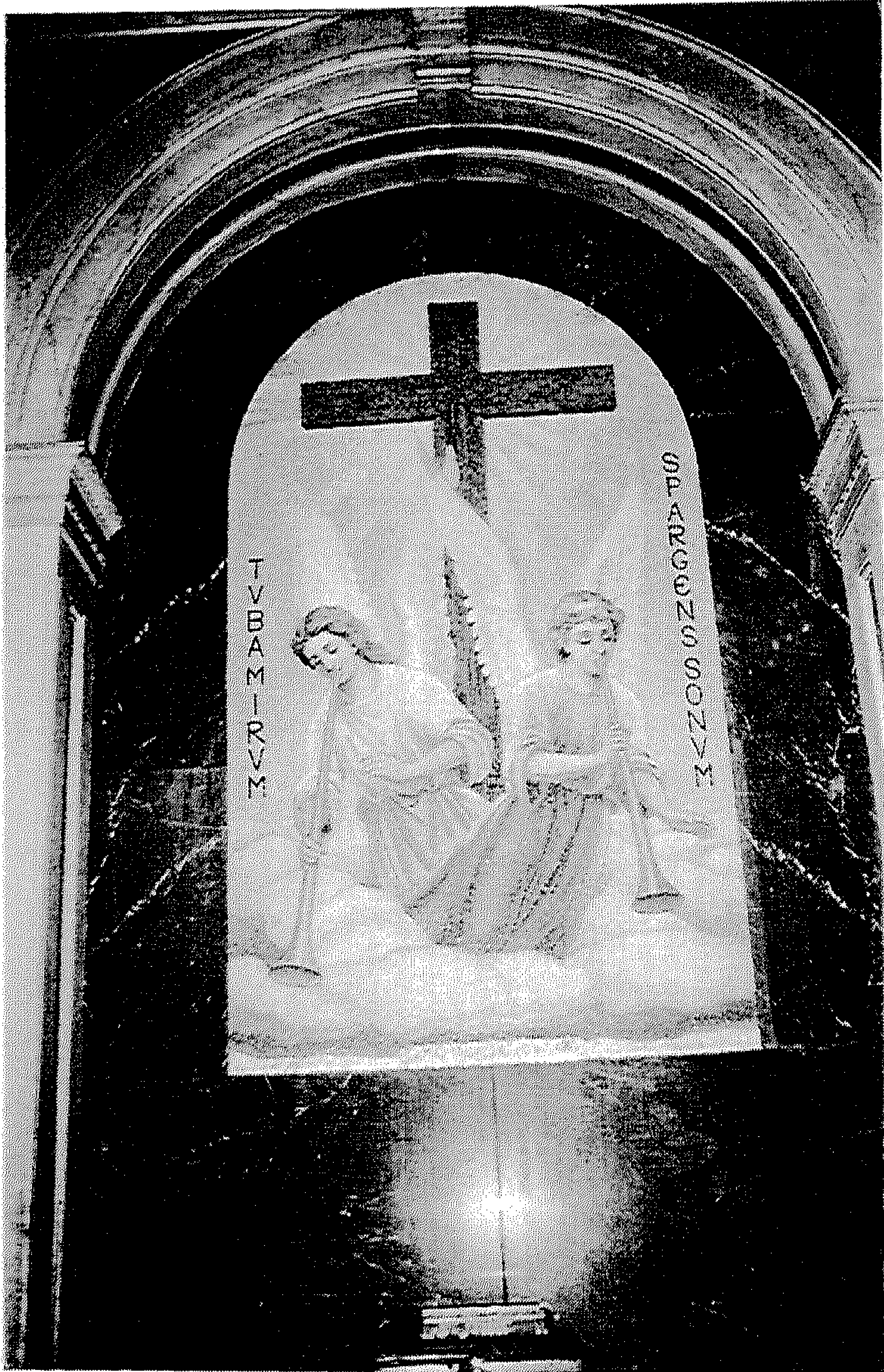
وهى تؤكد على إمكانية استخدام الفن فى أى من مجالات الحياة ..حتى وإن كانت هذه المجالات مرتبطة بالموت ..تماما كما حدث فى أعمال تاريخ الفن التى تعود إلى حضارات العالم القديمة .



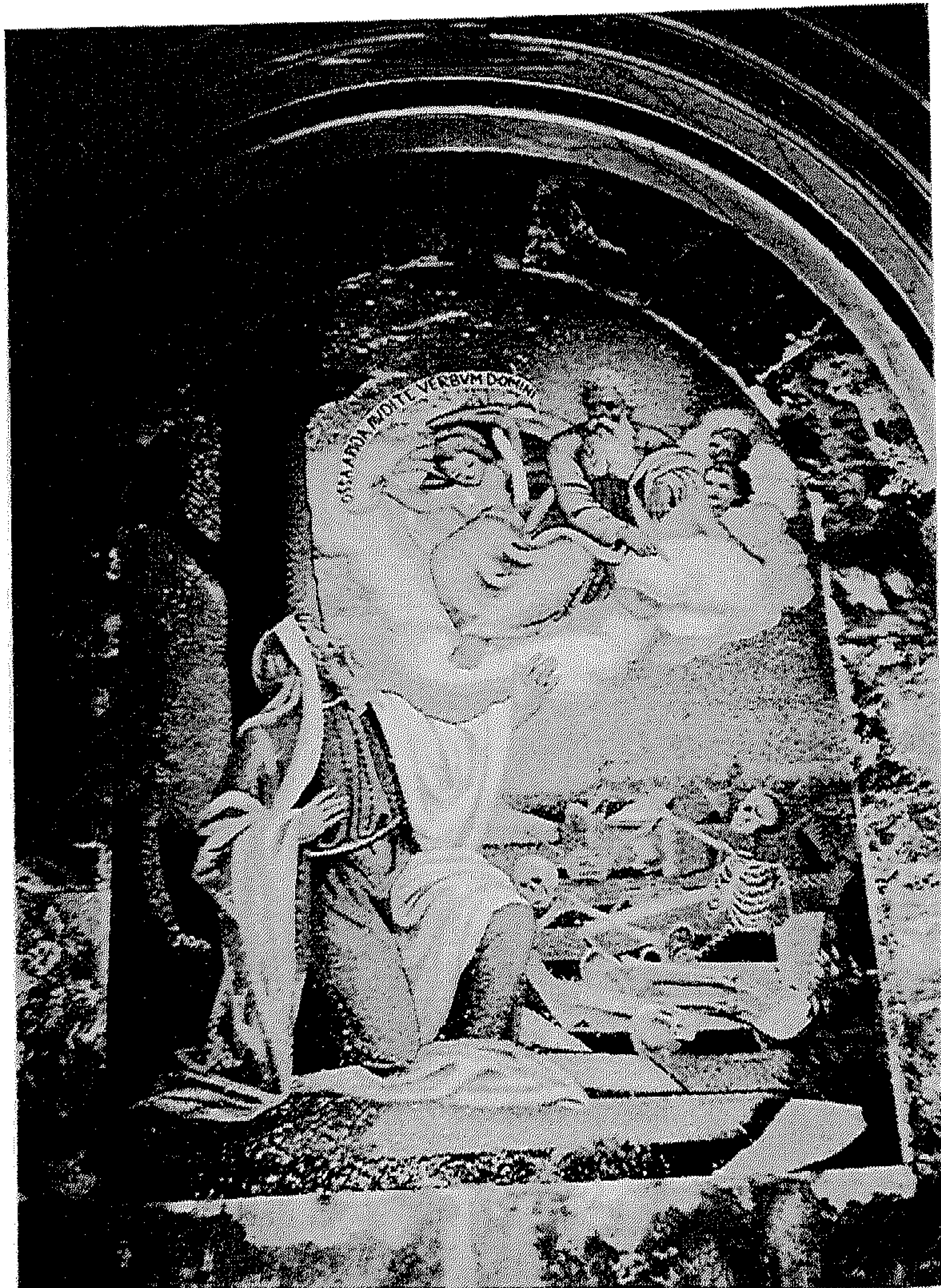
(شكل٢٢١) منظر عام لكنيسة مدافن الكاثوليك اللاتين بالداخل



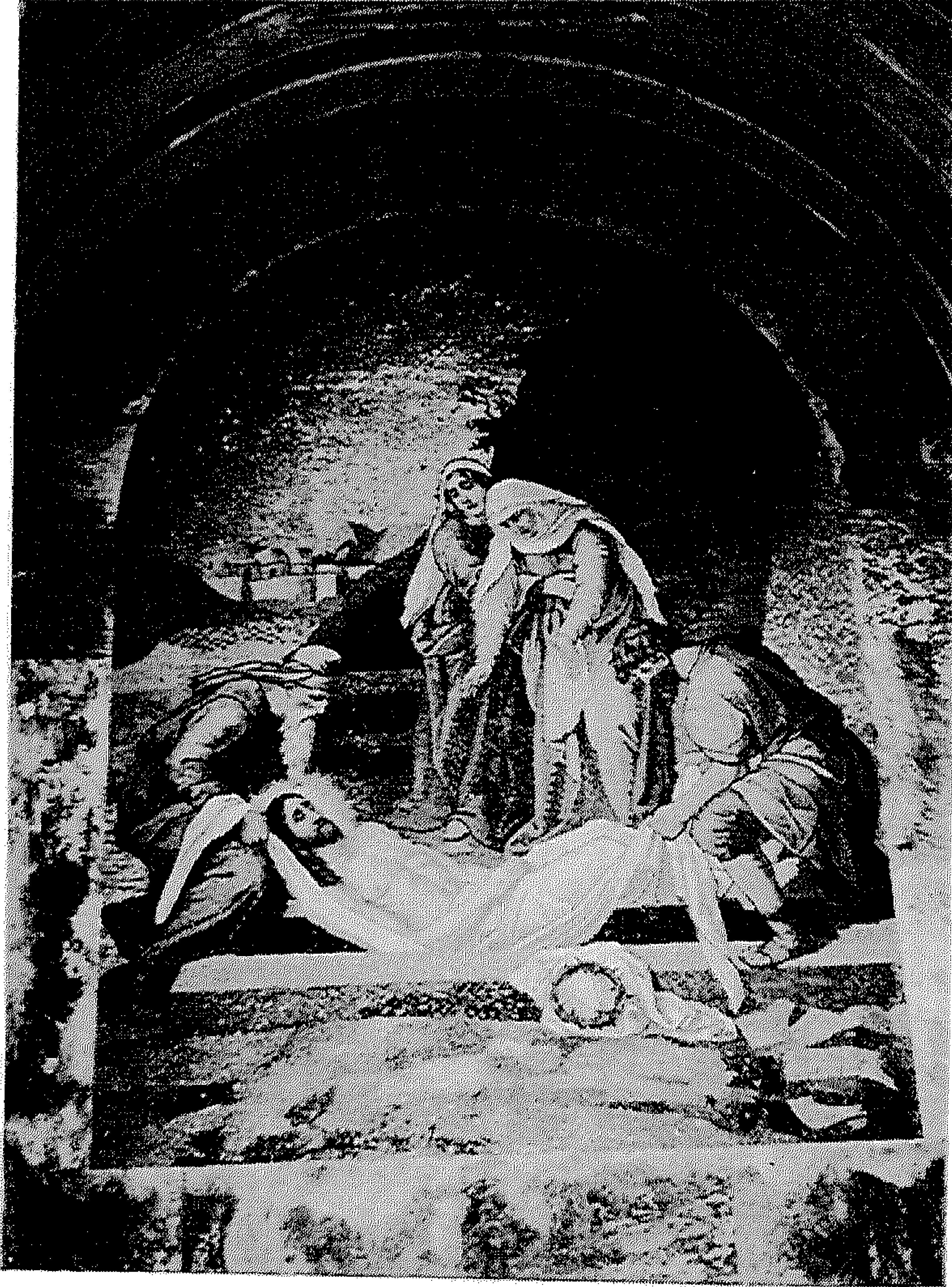
(شكل٢٢٢) العقود الجانبية بالكنيسة تتخللها أعمال الفسيفساء



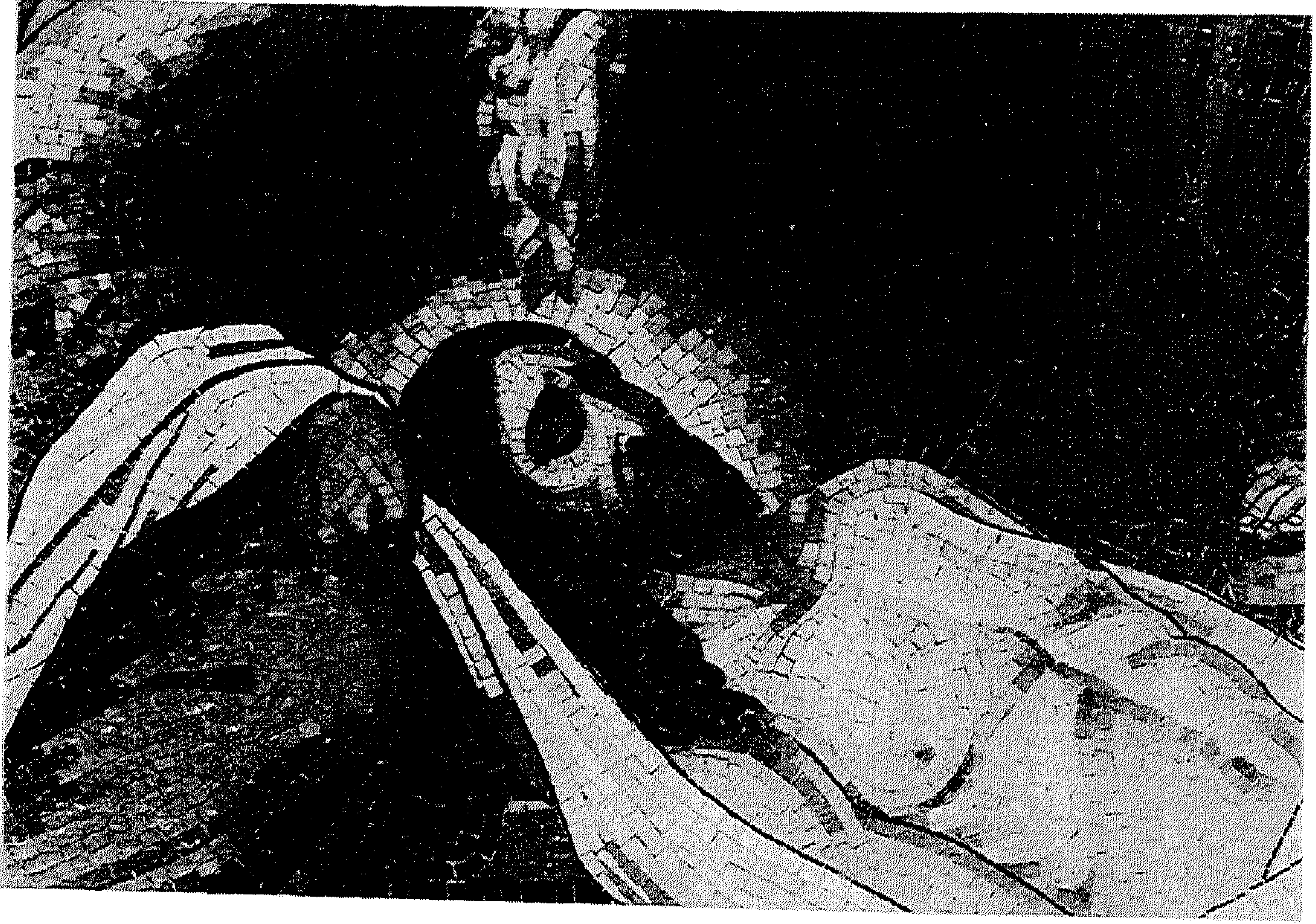
(شكل٢٢٣) فسيفساء العقد الأول بالناحية اليُمنى للمذبح



(شكل٢٢٤) فسيفساء العقد الثانى بالناحية اليُمنى للمذبح



(شكل٢٢٥) فسيفساء العقد الثانى بالناحية اليُسرى للمذبح



(شكل٢٢٦) تفصيلية من العمل السابق